This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

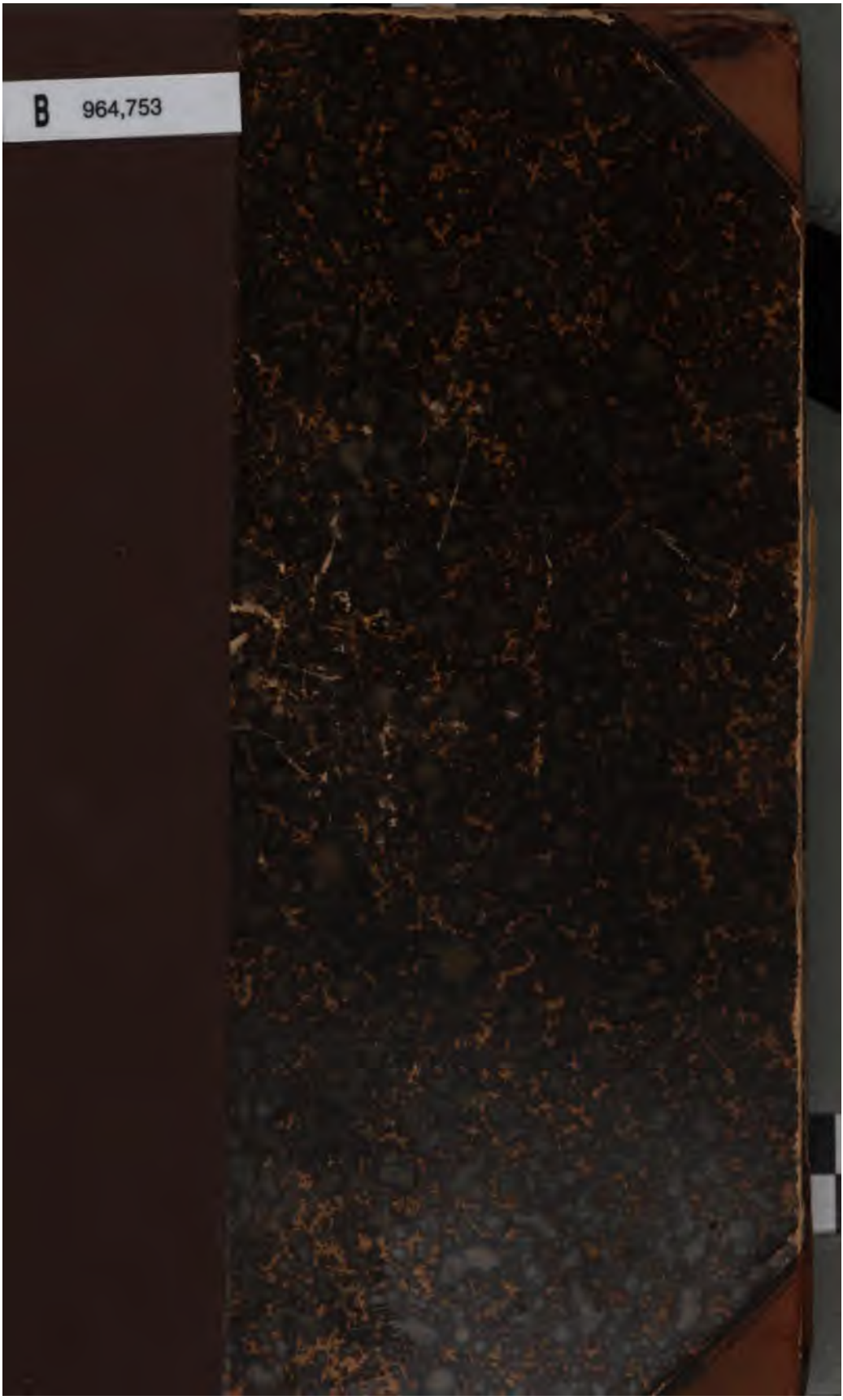
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

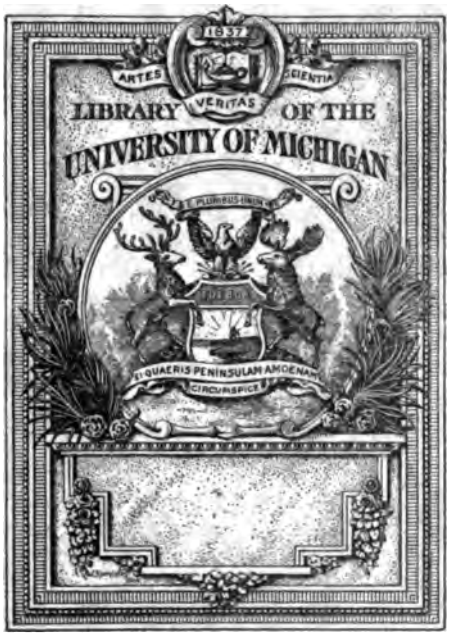
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

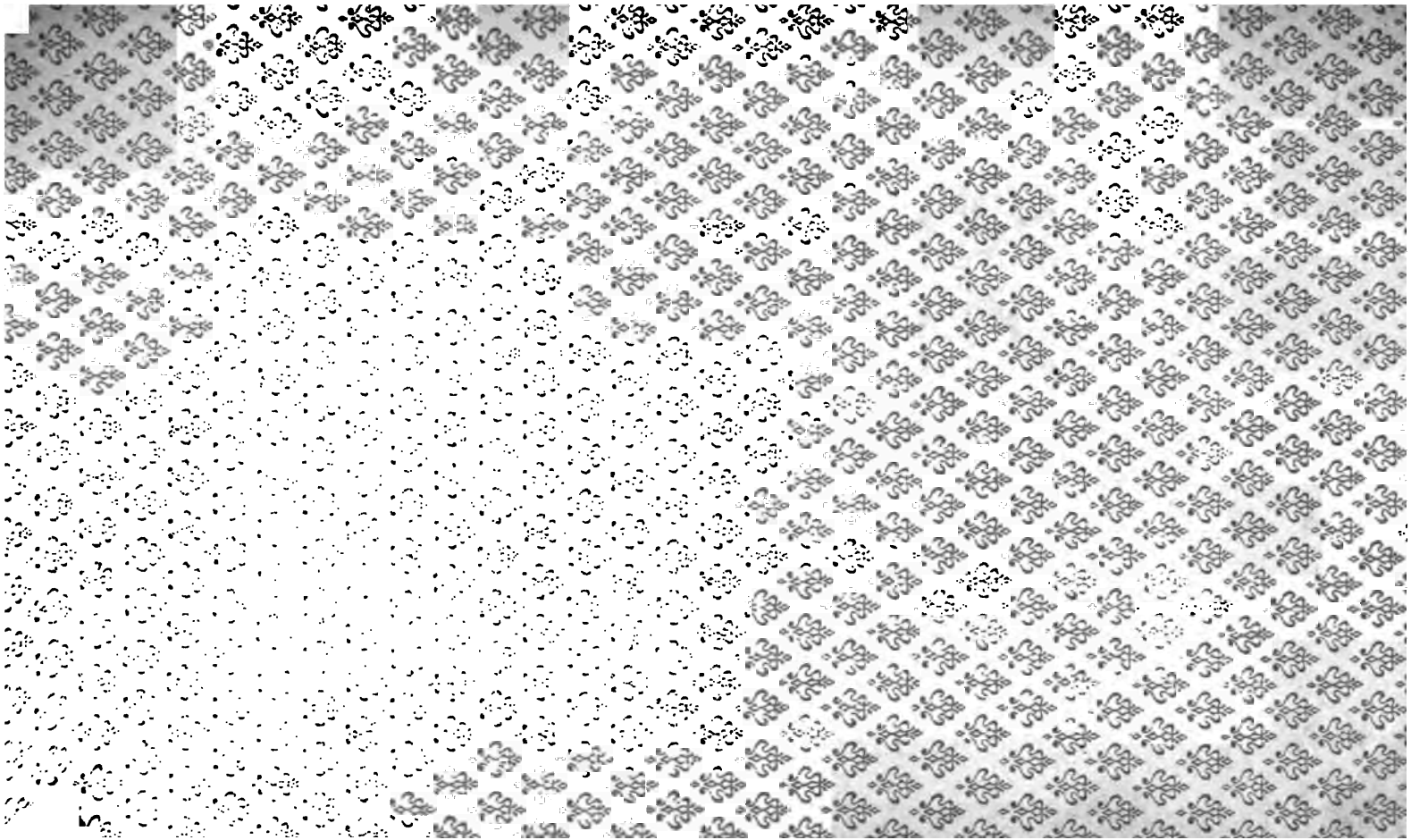
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 964,753




1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



830.9
S26

Gesammelte Reden
und Aufsätze zur

Geschichte der Literatur in Österreich und Deutschland

Von August Sauer
o. ö. Professor an der deutschen
.... Universität in Prag ....

Wien und Leipzig. 1903. K. u. k. Hof-Buchdruckerei und Hof-Verlags-Buchhandlung Carl Fromme.

830.9
S26

Den Freunden

Carl und Marie Glossy

zum

11. August 1902.

♥♥♥

122085

Vorwort.

Den wiederholten Aufforderungen älterer und jüngerer Freunde, meine zerſtreut gedruckten Reden und Vorträge in einem Bändchen zu bequemerer Benutzung zu vereinigen, leiſtete ich lange Widerſtand, den erſt ein äußerer Anlaß gebrochen hat. Sind doch die guten Geiſter, die dieſes Buch zu beſchwören verſucht, dieſelben, deren bunter Reigen in ſeliger Eintracht das Haus umſchwebt, das mir im lieben Wien in mehr als zwanzigjährigem Umgang das liebſte geworden iſt. So mögen ſie mir helfen den Dank auszuſprechen, der mich am heutigen Tag beſeelt, Dank, Segen und Glück!

Auch ſonſt ſind es perſönliche Erinnerungen freudiger und wehmütiger Art, die während der neuerlichen Beſchäftigung mit dieſen vergilbten und vergeſſenen Blättern in mir wach wurden. Untergeſunkene Pläne ſtiegen mit vergeblichem Locken aus den Tiefen empor. Weit hinter mir liegende Epochen und Stätten meiner Wirkſamkeit tauchten vor mir auf. Den ſchmuckloſen, traulichen Saal des Lemberger „Frohſinns“ (an der Stelle, wo heute der ſtattliche Neubau des Hotel Georges ſich erhebt) mit ſeiner kleinen Bühne, auf der ein Teil dieſer Vorträge in ihrer früheſten Geſtalt ſich vor ein wohlwollendes Publikum wagte, ſah ich wieder vor mir und treue Augen, deren leuchtender Glanz längſt verblichen iſt, fühlt ich in mütterlicher Sorge auf mir haften. Doch auch unverblichene Freundſchaft erreicht der Gruß in die Ferne. Es kam mir ins Gedächtnis, wie im rauchgeſchwärzten

Ostrau verwandtschaftlicher Eifer das kleine Katheder aufbaute, auf dem jugendlicher Enthusiasmus sein Wesen trieb.

Und so tun sich auch die Salons der Grazer Freunde wieder vor mir auf in lauschiger Gemütlichkeit und sinniger Eigenart und abermals sind es neben den treuen Lebendigen die teuren Toten, die sich mir gesellen. Die Erinnerung an die Pottensteiner Raimundfeier weht die würzige Waldesluft der niederösterreichischen Heimat zu mir herüber. Unter den Zuhörern, wie ein erhaltenes Bild sie mir vorführt, fallen mir wieder diejenigen zuerst ins Auge, die seitdem von meinem Lebensweg gewichen sind. Das altertümliche Düster des ehrwürdigen Carolinumsaals wird überstrahlt durch den hellen Kerzenschimmer der Prunkgemächer im Palais Clam-Gallas; aus den zahlreichen deutschböhmischen Orten, in welche die letzten Jahre mich führten, schlingt sich der Weg zurück zur angestammten Gemeinde in der Eschenbachgasse, von der immer neue Anregung ausgeht und deren Zauberkraft vielleicht auch in die Zukunft weist.

Sollte daher dieses Buch auch keine andere Einheit aufweisen, so wird es doch in seiner Gesamtheit wie im Einzelnen Zeugnis davon ablegen, daß der Anteil an dem geistigen Leben Deutschlands und die Liebe zu der Vergangenheit und Gegenwart der vaterländischen Literatur in allen Provinzen Österreichs auch gegenwärtig noch unvermindert fortbesteht und daß über alle Zwischenräume und Hemmnisse hinweg das Deutschtum in Österreich einen unzerbrechlichen Kitt bildet für die vielen Völker und Völkersplitter der Monarchie.

Für die Erlaubnis zum Wiederabdruck einzelner Aufsätze habe ich bestens zu danken der Verlagsbuchhandlung Duncker und Humblot in Leipzig, Herrn Oskar Hellmann in Jauer, der J. G. Calveschen Buchhandlung und dem Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag. Die Vorträge über Ludwig Anzengruber und Marie von Ebner-Eschenbach waren bisher ungedruckt.

Marienbad, am 11. August 1902.

August Sauer.

Inhalt.

Seite

Vorwort V

Friedrich Hölderlin (1885) 1

Johann Gottfried Seume. Feſtrede zur Enthüllung ſeines Denkmals in Teplitz am 15. September 1895 25

Goethes Freund Graf Kaſpar Sternberg und ſein Einfluß auf das geiſtige Leben in Böhmen. Vortrag bei der von der „Geſellſchaft zur Förderung deutſcher Wiſſenſchaft, Kunſt und Literatur in Böhmen“ aus Anlaß ihres zehnjährigen Beſtandes abgehaltenen Feſtſitzung (4. März 1901) 51

Zur Geſchichte des Burgtheaters. Aus Joſef Schreyvogels Papieren (1888) 81

Akademiſche Feſtrede zu Grillparzers hundertſtem Geburtstag. Gehalten in der Aula des Karolinums zu Prag am 15. Januar 1891 102

Grillparzer und Katharina Fröhlich. Vortrag, gehalten in der Grillparzer-Geſellſchaft am 18. Dezember 1894 135

Anmerkungen 168

Ein treuer Diener ſeines Herrn. Vortrag, gehalten im Verein der Literaturfreunde in Wien, am 11. Februar 1892 170

Anmerkungen 202

Über das Zauberiſche bei Grillparzer. (Drahomira, Medea, Libuſſa.) Vortrag, gehalten in der Grillparzer-Geſellſchaft, am 17. Januar 1899 205

Ferdinand Raimund. Rede zur Enthüllung der Gedenktafel in Pottenſtein (5. September 1886) 231

Ferdinand Raimund. Eine Charakteriſtik. (1888) 240

Bibliographiſche Notiz 274

Seite

Otto Ludwig. (1892) 275
Josef Viktor von Scheffel. (Gestorben am 9. April 1886.) Eine Gedenkrede 319
Ludwig Anzengruber als Volksdichter. (1898) 336
Marie von Ebner-Eschenbach. (1898) 354
Luise Elsner. Ein Wort der Erinnerung (1897) 395

Friedrich Hölderlin.[1]

(1885.)

Vor einigen Jahren wurde von einem Wiener Schriftſteller in einem Dresdner Verlag eine Sammlung von kurzen Biographien hervorragender Männer unter dem Titel: „Führende Geiſter“ begründet. Im zweiten Hefte dieſer Sammlung wurde ein älterer Aufſatz von Adolf Wilbrandt über Friedrich Hölderlin neu abgedruckt, ein wunderbar ſchöner und tiefer Aufſatz, wie ihn nur ein Dichter über einen andern zu ſchreiben vermag, warm und innig, künſtleriſch abgerundet, philoſophiſch abgeklärt. Wie aber, ſo fragt man ſich billig, kommt dieſer ſtille, einſame Mann unter die führenden Geiſter? Wie kommt der träumeriſche, weltabgeſchiedene Hölderlin an die Spitze einer geiſtigen Schar, um ſie zu führen und zu leiten, er, den wir uns am liebſten vorſtellen möchten, wie er allein durch einen ſchattigen Hain wandelt oder in Wertheriſcher Selbſtvergeſſenheit am Buſen der Natur ruht! Nein, ein führender Geiſt, das war Friedrich Hölderlin durchaus nicht! Er iſt keiner

[1] Dieſer Vortrag wurde ausgearbeitet und zuerſt gehalten in Graz im Jahre 1885, nach dem Erſcheinen des Buches von C. C. F. Litzmann „Friedrich Hölderlins Leben. In Briefen von und an Hölderlin“ (Berlin 1890) umgearbeitet und Mai 1894 in der Sammlung gemeinnütziger Vorträge, herausgegeben vom Deutſchen Vereine zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntniſſe in Prag, Nr. 189, gedruckt. Unſere Kenntnis Hölderlins iſt in den letzten Jahren durch B. Litzmanns Ausgabe (Hölderlins geſammelte Dichtungen in 2 Bänden, Stuttgart, 1898) geſichert und erweitert, durch E. Petzolds leider an abgelegner Stelle gedruckte und daher viel zu wenig beachtete Studie: Hölderlins Brot und Wein. Ein exegetiſcher Verſuch (Sambor 1897) ſehr vertieft worden.

der literariſchen Stimmführer und tonangebenden Meiſter. Er ſteht nicht am Beginn einer literariſchen Richtung, er hat keinen großen neuen Ideen die Bahn gebrochen, er hat keine Schule gegründet. Ja, nicht einmal ein unmittelbarer bedeutender Einfluß auf ſeine Zeitgenoſſen war ihm vergönnt; denn erſt ſpät im neunzehnten Jahrhundert, im Jahre 1826, erſchienen die Dichtungen des längſt vom Schauplatz abgetretenen, in einem dünnen Bändchen von ſeinen Freunden geſammelt, im Druck. Ich könnte mir Hölderlin ganz gut wegdenken aus dem Gebäude unſerer Literaturgeſchichte, ohne daß dieſes irgendwo einen Riß bekäme. Keine große Tat im deutſchen Geiſtesleben, kein großes Werk deutſcher Dichtung iſt notwendig durch ſein Vorausgehen bedingt: und dennoch vermißten wir einen liebgewonnenen koſtbaren Schmuck, wenn die von ihm eingenommene Stelle kahl und leer wäre. Wer möchte ſich nicht gewiſſer traulicher oder trauriger Stunden im Leben erinnern, die unſrer Entwicklung keinen ſtarken Ruck nach vorwärts gegeben haben und die man doch gegen die rauſchendſten Erfolge nicht eintauſchen möchte. So mag es der deutſchen Nation gehen, wenn ſie rückſinnend gedenkt eines ihrer reinſten und edelſten, eines ihrer unglücklichſten Söhne. Zu Homburg vor der Höhe, wo er mehrmals im Leben längere Zeit verweilte, erhebt ſich das jüngſte Denkmal des Dichters: ein einfacher Obelisk mit ſeinem Medaillonbildnis. Der ideal ſchöne Kopf des Dichters mit den regelmäßigen Zügen, den träumeriſch blickenden Augen, der hochgewölbten freien Stirn, dem tief in den Nacken herabwallenden üppigen Haar. Darunter aber ſtehen, ſinnig ausgewählt, die Verſe aus Hölderlins Gedicht „Die Heimat“:

Ein Sohn der Ende bin ich, zu lieben gemacht, zu leiden.

Und wie ein ewiger Refrain zieht ſich der Inhalt dieſer Verſe durch alle ſeine Dichtungen, durch ſein ganzes Leben.

Abgeſchloſſen von den Menſchen und ihren alltäglichen Intereſſen, fern vom rauſchenden Weltleben, verlief Friedrich Hölderlins glückliche Jugend. In einem kleinen, hübſch gelegenen württembergiſchen Landſtädtchen, zu Lauffen am Neckar, im Jahre 1770 geboren, war er der Erziehung zweier Frauen überantwortet, ſeiner Mutter, die raſch nacheinander zwei Männer verloren hatte und

als praktiſche Hausfrau das kleine Vermögen trefflich verwaltete, und ſeiner Großmutter, deren frommen, gottesfürchtigen Sinn der dankbare Enkel in dem ſchönen Gedicht zu ihrem 70. Geburtstage ſtimmungsvoll feierte. Sich ſelbſt überlaſſen, wuchs der zarte, reizbare, träumeriſche Knabe ſtill empor und ſchon damals wandte er ſich am liebſten zu ſeiner treueſten Geſpielin, der Natur, ſchon damals erhob er ſich zu ſeinen ewigen Freunden, den Göttern:

Da ich ein Knabe war,
Rettet' ein Gott mich oft
Vom Geſchrei und der Rute der Menſchen,
Da ſpielt' ich ſicher und gut
Mit den Blumen des Hains,
Und die Lüftchen des Himmels
Spielten mit mir.

Und wie du das Herz
Der Pflanzen erfreueſt,
Wenn ſie entgegen dir
Die zarten Arme ſtrecken,
So haſt du mein Herz erfreut,
Vater Helios! und wie Endymion
War ich dein Liebling,
Heilige Luna!

O all ihr treuen
Freundlichen Götter!
Daß ihr wüßtet,
Wie euch meine Seele geliebt!

Zwar damals rief ich noch nicht
Euch mit Namen, auch ihr
Nanntet mich nie, wie die Menſchen ſich nennen,
Als kennten ſie ſich;

Doch kannt' ich euch beſſer,
Als ich je die Menſchen gekannt;
Ich verſtand die Stille des Äthers,
Der Menſchen Worte verſtand ich nie.

Er hat nie die Menſchen kennen, nie ihre Worte verſtehen gelernt. Am wohlſten war ihm immer in wortloſer Ruhe. Es war ihm der Tod für ſeine ſtille Seligkeit, wenn ſie zur Sprache werden mußte. Es war ſein Segen und ſein Fluch, dieſes Einſam-

ſein, zu dem er durch ſeine Natur beſtimmt war und zu dem er, je zweckmäßiger er, um ſich ſelbſt herauszufinden, die Lage zu wählen glaubte, nur immer unwiderſtehlicher ſich zurückgedrängt fühlte. Einſam, wie eine höhere Erſcheinung, wandelte ſchon der Knabe in der Schule, der Jüngling im theologiſchen Stift zu Tübingen. Wenn er im Studienſaal auf- und niederging, da war ſeinen Genoſſen, als ſähen ſie Apollo an ſich vorüber ſchreiten. Da erfaßt ihn ein geſteigertes Freundſchaftsbedürfnis und er wählt ſich die beſten ſeiner Kollegen zum Umgang aus; zuerſt Chriſtian Ludwig Neuffer und Rudolf Magenau, zwei jetzt verſchollene württembergiſche Dichter, und als ihm das Schickſal tiefere Menſchen beſchert, wendet er dieſen ſich zu. Gleichzeitig mit Hölderlin ſtudierte der in demſelben Jahre mit ihm geborene Georg Wilhelm Hegel am Tübingerſtifte. Im Jahre 1790 trat der etwas jüngere Friedrich Wilhelm Schelling daſelbſt ein. Raſch fliegen die jungen Seelen einander zu: ein denkwürdiger Bund wird geſchloſſen, der uns an den Göttinger Hain erinnern mag. Die Ideen des Sturms und Drangs, welche die Göttinger Dichter beſeelten, leben hier fort. Aber die Zeit war eine bewegtere als die der erſten Siebzigerjahre. Die neue Literatur „hatte überall im deutſchen Volke Lebenskeime geweckt“, die neue Philoſophie die Geiſter entzündet; jenſeits des Rheines „war eine neue Ära der Weltgeſchichte angebrochen“; jeder Tag brachte neue „aufregendere Nachrichten von dem Sieg jener Ideen, welche die begeiſterte Jugend Deutſchlands aus Rouſſeau, wie nicht minder aus den Klaſſikern des Altertums geſchöpft hatte“. Da vereinigten ſich dieſe drei hochbegabten jungen Freunde: Hölderlin, Hegel und Schelling „in gemeinſamer Liebe zu den Griechen, zu Platon, zu Kant und Spinoza, zu Rouſſeau und den Ideen von 1789“. Die Gärung der Zeit „vertieft und verdichtet“ ſich in dieſem Kreiſe. Die zerſtreuten Strahlen ſammeln ſich hier wieder. Begeiſtert erfüllen ſich dieſe Jünglinge mit dem Lebensgehalt einer neuen Zeit. In dieſem Kreiſe wurde die Zukunft, wurde das 19. Jahrhundert geboren. „Der Hellenismus, die Philoſophie als Inbegriff der ganzen Geiſteswelt und das neue Geſellſchaftsideal — das ſind die Säulen ihrer neuen Weltanſchauung; das alte von Spinoza erneuerte ‚All und Eine‘ wird ihr myſtiſcher Wahlſpruch.“ In Hegels Stammbuch ſchrieb Hölderlin die Goethiſchen

Worte: „Luſt und Liebe ſind die Fittige zu großen Taten“ und darunter eben dieſen griechiſchen Wahlſpruch: ἓν καὶ πᾶν.

So war Hölderlin der Studienkollege der beiden romantiſchen Philoſophen und wie er dieſe beiden zur Dichtung anregte, ſo läßt ſich andrerſeits nachweiſen, wie viele von deren glänzenden, weltbewegenden Ideen beim jungen Hölderlin bereits im Keime vorhanden ſind und wie er in innigſter geiſtiger Wechſelwirkung mit ihnen ſteht. Trotzdem iſt Hölderlin nur in beſchränktem Sinne den deutſchen Romantikern zuzuzählen. Der Freund Heinſes darf nur inſoweit ein Geiſtesverwandter Friedrich Schlegels genannt werden, als dieſer ein Zögling der Griechen iſt und in den Spuren der Weimarer Dichter wandelt. Dieſen ſteht Hölderlin am nächſten. Er iſt durchaus ein Schüler Goethes und Schillers und er iſt ihnen nie abtrünnig geworden, wie mancher andere.

Mächtig ſtieg Schillers Geſtirn während Hölderlins Jugend in Schwaben auf. Die Räuber und Fiesko blieben ſeine Lieblingsbücher, noch in ſeiner reifſten Zeit ſtudierte er ſie; der Don Carlos nahm ihn gleich beim Erſcheinen ſo gefangen, daß ſeine Briefe voll von Zitaten daraus ſind. Über alles aber geht ihm Schillers Lyrik. Hinter dieſer verſchwinden ihm die anderen Vorbilder ſeiner Jugend: der erhabene Klopſtock und der elegiſche Hölty, der muſikaliſche Matthiſſon und der kraftgenialiſche Schubart. Nicht nur Hölderlins erſte Gedichte klingen uns wie Variationen auf die von Schiller angeſchlagenen Themen; noch bis in die Mitte der Neunzigerjahre kann er ſich von dem überwältigenden, ihn beſtrickenden Einfluß Schillers nicht losreißen. Er kämpft mit dem Genius Schillers vergeblich. Als er mit Schiller perſönlich bekannt wird, ſeines wohlmeinenden Rates und milder Lehre ſich erfreuen darf, ſo ruft er ihm wohl einmal in einem Brief zu: „Von Ihnen dependier' ich unüberwindlich“. Hätte der mit Geſchäften leider ſo überbürdete Schiller ſich Hölderlins noch mehr annehmen können, vielleicht wär es gelungen, den Aufgeregten in ruhigere Bahnen hinüber zu leiten.

Nicht minder iſt Hölderlin ein Schüler Goethes. Wäre Hölderlin dem verehrten Manne nicht ſo ſchüchtern und linkiſch entgegengetreten und hätte Goethe mehr von ihm gekannt als die wenigen Gedichte, die ihm Schiller überſchickt hatte, vielleicht wäre

uns ein liebevolleres Urteil über den jungen Schwaben aus seiner Feder aufbewahrt. Goethe hätte dann gesehen, daß hier ein Zögling aus seiner eigenen Schule vor ihm stehe. Wie zündete der Werther in Hölderlins Seele! Wie mußte er sich in diese glänzenden Naturschilderungen, in diese Träumereien versenken, er, den die Natur selbst großgezogen hatte, er, der seinen Hyperion ausrufen läßt: „Ein Gott ist der Mensch, wenn er träumt!“ Und erst Goethes Tasso! Wie viele verwandte Saiten schlug diese Dichtung in Hölderlins Seele an. Er, der selbst eine Tassonatur war, der etwas Pflanzenartiges in seinem Wesen hatte, der eine warme Atmosphäre zu seiner Entfaltung gebraucht hätte, der gehätschelt hätte werden müssen, um sein Dichtertalent pflegen zu können, wie mag der an diesen breit dahinflutenden Monologen sich trunken gelesen haben. Und ebenso treffen wir überall die Spuren der Goetheschen Iphigenie in Hölderlins Werken an. Ja mehr! Schillers Lyrik hatte Hölderlin auf die Wege des Reims gelockt; Schillers Lied an die Freude hatte ihm die Strophenform, die er in der Jugend am liebsten verwendete, an die Hand gegeben: da erschien 1789 die erste echte Sammlung Goethischer Gedichte und da standen nebeneinander gedruckt jene reimlosen Oden, die in freien Rhythmen dahinströmten, zu denen Goethe selbst an Klopstock, an Ossian, an Pindar sich herangebildet hatte: Da las er „Mahomets Gesang“, den „Gesang der Geister über den Wassern“ und auch er folgt im Gedichte jetzt gerne dem Lauf der Gewässer. Hier tritt ihm die Gestalt des Prometheus entgegen mit jenem trotzigen Monolog, der sogar einem Lessing das Bekenntnis seiner pantheistischen Weltanschauung auf die Lippen gelockt hatte, der einen Beethoven zum Wetteifer auf musikalischem Gebiete herausforderte. Hier glühte ihn wie im Morgenglanze die Ode „Ganymed“ an und nun greift er selbst mit beiden Händen hinein in den reichen Schatz der alten Mythologie. Hier liest er in der Ode „Grenzen der Menschheit“ die Frage: „Was unterscheidet Götter von Menschen?“ und die Antwort: „Daß viele Wellen vor jenen wandeln, ein ewiger Strom: uns hebt die Welle, verschlingt die Welle und wir versinken“ und wir erinnern uns dabei des Wortlautes von Hyperions Schicksalslied in Hölderlins Roman:

Schickſallos, wie der ſchlafende
Säugling atmen die Himmliſchen;
Keuſch bewahrt
In beſcheidener Knoſpe,
Blühet ewig
Ihnen der Geiſt,
Und die ſeligen Augen
Blicken in ſtiller,
Ewiger Klarheit.

Doch uns iſt gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es ſchwinden, es fallen
Die leidenden Menſchen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Waſſer von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewiſſe hinab.

Hier in Goethes Gedichten fand er in der Ode „Das Göttliche“ das Evangelium der Humanität mit bezeichnenden Worten ausgeſprochen: Edel ſei der Menſch, hilfreich und gut! Und unverlierbar haften ſie in ſeinem Gedächtnis Mit einem Worte: Hier in Goethes Gedichten ſieht er in Inhalt und Form das Ideal, das dunkel vor ſeiner Seele ſtand, erreicht, in ſtrahlender Klarheit enthüllt. Und jetzt wirft er kühn die Feſſeln des Reimes, die ihn ſichtlich beengt hatten, von ſich und nun ergießen ſich die herrlichen freien Rhythmen unaufgehalten in melodiſchem Schwung von Zeile zu Zeile. Und alle jene reimloſen Oden, an welche wir zuerſt und heute faſt allein denken, wenn wir den Namen Hölderlin ausſprechen, ſtehen unter dem Bann von Goethes ähnlichen Dichtungen.

Die weitere Entwicklung der Romantik machte Hölderlin nicht mit. Ihm war das deutſche Mittelalter ein toter Begriff; er hat keine alten Minnelieder erneuert, er hat keine alten deutſchen Sagen bearbeitet, er hat nicht aus dem deutſchen Volkslied Anregung geſchöpft: für ihn gab es nur ein Altertum, das griechiſche, für ihn gab es nur ein Land der Sehnſucht und der überſchwänglichſten Sehnſucht: Griechenland.

Hat man Winckelmann einen wiedererſtandenen Griechen genannt, ſo paßt dieſer Name auf Hölderlin noch weit beſſer. Kopf-

über ſtürzte er ſich in das griechiſche Meer und tauchte darin unter. Mit den griechiſchen Helden lebt er, zu den griechiſchen Göttern betet er, von den griechiſchen Dichtern, Homer und Pindar, von Anakreon und Sophokles lernt er; an dem Wohlklang der griechiſchen Sprache berauſcht er ſich; in griechiſchen Wendungen und Bildern ſchwelgt er; nach der griechiſchen Landſchaft wendet er begierig ſeine Blicke; mit der tiefſten Wehmut und Trauer ſeufzt er über das untergegangene Altertum: wie Schiller ſeine Götter Griechenlands geſungen, ſo ſchließt er ſeine Elegie „Griechenland“ mit den Worten:

Mich verlangt ins beſſ're Land hinüber
Nach Alcäus und Anakreon,
Und ich ſchlief' im engen Hauſe lieber
Bei den Heiligen in Marathon;
Ach! es ſei die letzte meiner Tränen,
Die dem heil'gen Griechenlande rann,
Laßt, o Parzen, laßt die Schere tönen:
Denn mein Herz gehört den Toten an!

Und was trieb dieſe weiche, zarte Natur ſo unwiderſtehlich ins Altertum zurück? Die Verſtimmung über die Gegenwart, der Schmerz über ſein zerriſſenes, dumpf darniederliegendes Vaterland. Wir haben zahlreiche Ausſprüche Hölderlins, die ſeine Unzufriedenheit mit dem modernen Leben überhaupt kundtun. Nirgends aber wird er ſo bitter, ſo erregt, als wenn er auf Deutſchland zu ſprechen kommt.

Am deutlichſten beweiſt dies ſein Roman Hyperion. Ein junger Grieche, hat Hyperion (der von dem Sonnengotte den Namen trägt) den verunglückten, von den Ruſſen unterſtützten Freiheitskampf ſeines Volkes gegen die Türken im Jahre 1770 mitgemacht. Das Weh über ſein eigenes Vaterland im Herzen, kommt er nach Deutſchland. Demütig kommt er, wie der heimatliche Ödipus zum Tore von Athen, wo ihn der Götterhain empfing und ſchöne Seelen ihm begegneten.

Wie anders aber ergeht es Hyperion. Barbaren von alters her, durch Fleiß und Wiſſenſchaft und ſelbſt durch Religion barbariſcher geworden, tiefunfähig jedes göttlichen Gefühls, verdorben bis ins Mark zum Glück der heiligen Grazien, in jedem Grad

der Übertreibung und der Ärmlichkeit beleidigend für jede gut geartete Seele, dumpf und harmonienlos, wie die Scherben eines weggeworfenen Gefäßes: so findet Hyperion die Deutschen, in denen er seine Tröster erhofft hatte.

Kein Volk könne er sich denken, das zerrissener wäre als die Deutschen. Handwerker sehe man, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, Priester, aber keine Menschen, Herren und Knechte, Jungen und gesetzte Leute, aber keine Menschen — ist das nicht, ruft er aus — wie ein Schlachtfeld, wo Hände und Arme und alle Glieder zerstückelt untereinander liegen, indessen das vergossene Lebensblut im Sande zerrinnt!

Zu solchem Pathos steigert Hölderlin seinen Unmut über die politischen und sozialen Zustände seines Vaterlandes. War er doch aus jenem Württemberg hervorgegangen, in welchem die Mißwirtschaft am größten, der Despotismus am üppigsten emporgeschossen, die Freiheit am meisten unterdrückt war. War doch dieses Württemberg im Laufe von zwei Jahrhunderten nicht besser geworden. Schubart begrüßte Nikodemus Frischlin in einem schwungvollen Hymnus als seinen Geistesbruder. Aber er mußte ihn auch als seinen Schicksalsgenossen beklagen. Wie jener 200 Jahre vorher, wurde auch Schubart in den Kerker geworfen; zehn Jahre schmachtete er unverhört auf dem Hohen-Asperg und eigentlich hatte er sich nichts weiter zu schulden kommen lassen, als einige Sticheleien auf Franziska von Hohenheim, des Herzogs spätere Gemahlin. Und hätte Schillern nicht vielleicht ein ähnliches Schicksal gedroht, wenn er sich der Gewalt seines Herzogs nicht durch die Flucht entzogen hätte? Es war dies derselbe Herzog Karl Eugen, der in Ludwigsburg die pomphaftesten Festlichkeiten veranstaltete mit einem an den Hof zu Versailles heranreichenden Aufwand, der die Orangenbäume zu Lauben sich wölben, zu Zaubergärten vereinigen und diese Glashäuser durch 100.000 Lampen beleuchten ließ, der bei einem solchen Fest einmal in weniger als fünf Minuten für 50.000 Taler Geschenke in geschmackvollen Kleinodien an die anwesenden Damen austeilte. Es war dies derselbe Herzog Karl Eugen, der seine Landeskinder als Söldner an die holländisch-ostindische Kompagnie verkaufte, daß sie am Kap der guten Hoffnung den Tod fanden. Hier in Württemberg war alles faul und

morſch und wenn der ideale Schwärmer ſeine Blicke weiter ſchweifen ließ, ſo konnte er wenige Punkte im größeren deutſchen Vaterland finden, wo es um vieles beſſer beſtellt geweſen wäre.

Und das geiſtige Leben?

Herzzerreißend findet es Hyperion, wenn man die deutſchen Künſtler ſähe und alle, die den Genius noch achten, die das Schöne lieben und es pflegen . . . „Voll Lieb' und Geiſt und Hoffnung wachſen ſeine Muſenjünglinge dem deutſchen Volk heran; du ſiehſt ſie ſieben Jahre ſpäter, und ſie wandeln wie die Schatten, ſtill und kalt, ſind wie ein Boden, den der Feind mit Salz beſäete, daß er nimmer einen Grashalm treibt; und wenn ſie ſprechen, wehe dem! der ſie verſteht, der in der ſtürmenden Titanenkraft, wie in ihren Proteuslünſten den Verzweiflungskampf nur ſieht, den ihr geſtörter, ſchöner Geiſt mit den Barbaren kämpft, mit denen er zu tun hat."

Als der 29jährige Hölderlin im Jahre 1799 dieſe bittern Worte mit ſeinem Roman in die Welt ſchickte, da mußte er ſich wohl die Frage ſtellen: was bin ich geworden und was hätte ich werden können?

Es gab für einen Menſchen, wie er, der durch den frühen Verluſt des Vaters von der ererbten Stelle eines Kloſterhofmeiſters ausgeſchloſſen war, der ohne größeres Vermögen und ohne hohe Gönner ſtudierte, in Württemberg kaum eine andere Laufbahn als die eines Geiſtlichen. Dazu beſtimmte ihn die Mutter, dazu hatte er ſelbſt oft genug Luſt gehabt, dazu forderte ihn ſeine Familie immer und immer wieder auf. Aber ſein Gefühl trieb ihn von dieſem Beruf hinweg. Er hatte ſchlimme Erfahrungen gemacht an einzelnen Vertretern dieſes Standes, zu deren einem ſein Empedokles im gleichnamigen Drama ſagt: „Ich kenne dich und deine ſchlimme Zunft und lange war's ein Rätſel mir, wie euch in ihrem Bunde duldet die Natur." Er ſah, wie die ſtarrſte proteſtantiſche Orthodoxie in ſeinem Vaterland den Ton angab, wie alle ſelbſtſtändigere Regung, alle freiere Forſchung darin unterdrückt war. Er mochte wohl Kunde haben von der unerhörten Art und Weiſe, wie jener berüchtigte Spezial Zilling den Dichter Schubart im Kerker auf höchſten Befehl zum guten Chriſten zu dreſſieren verſuchte, und empört muß er von einem ſolchen Vorgehn ſich ab-

gewendet haben. So ist es denn aus Hölderlins tiefstem Empfinden gesprochen, wenn Empedokles sagt: „Ach! als ich noch ein Knabe war, da mied euch Allverderber schon mein frommes Herz, das unbestechbar innig liebend hing an Sonn' und Äther und den Boten allen der großen ferngeahndeten Natur; denn wohl hab' ich's gefühlt in meiner Furcht, daß ihr des Herzens freie Götterliebe bereden möchtet zu gemeinem Dienst und daß ich's treiben sollte so wie ihr."

Dieser fromme, reine, feinfühlige Hölderlin konnte den Mann vor sich nicht sehen, „der Göttliches wie ein Gewerbe treibt". Kritische Zweifel und philosophische Studien verwickelten ihn in schwere Glaubenskämpfe. Wir können gar nicht ermessen, wie heilsam und wohltätig der stille Beruf eines Landpfarrers in einer der beruhigend schönen Gegenden Württembergs und ein damit verbundenes glückliches Familienleben auf ihn gewirkt hätte. Das behagliche Dasein mancher anderen schwäbischen Dichter hätte sich ihm erschließen können. Er brachte es nicht über sich. Wohl fühlte er sich als Priester, aber als Priester der heiligen Natur, als Priester *seiner* Götter, als Priester der Poesie.

Und was war er nun geworden?

Für Kandidaten der Theologie gab es *vor* ihrer Anstellung nur *eine* Laufbahn im damaligen Deutschland: die Hofmeisterlaufbahn. Viele deutsche Dichter haben sie als Übergangsstadium wählen müssen. Aber Hölderlin — und das war sein Verhängnis — ist nicht darüber hinausgekommen. Und obwohl er in der Erforschung und Ausbildung kindlicher Gemüter Trost und Freude fand und seine Schüler mit namenloser Liebe an ihm hingen, so waren seine Bemühungen dennoch nicht immer von Erfolg gekrönt. Schiller hatte ihn zu seiner Freundin *Charlotte von Kalb* als Erzieher ins Haus gebracht und Hölderlin scheint bei dieser schwärmerisch angelegten, krankhaften Natur tieferes Verständnis gefunden zu haben. Und umgekehrt; wohl mögen ihre Erzählungen ihn ergriffen haben, wie sie von einem Fluche begrüßt ins Dasein getreten, wie sie mit ihren schwachen Augen nie die Sterne erblickt, wie sie früh verwaist aus dem väterlichen Stammschlosse vertrieben worden und in tausend Gestalten mit dem Unglück in Berührung gekommen. Und wie mag sie an Hölderlins Dichtungen sich erlabt haben, sie,

in deren ſpäteſten Aufzeichnungen noch der hochfliegende, rhythmiſch bewegte Stil des Hyperion deutlich erkennbar iſt. Die Freundſchaft mit der Herrin des Hauſes kehrt ideal geſteigert wieder, als er im Hauſe des Kaufmanns Gontard in Frankfurt am Main weilt. Wohl war Hölderlins Jugendzeit durch Liebe verſchönt worden und auch Enttäuſchungen hatten über ſein Weſen einen Schleier geworfen. Niemals aber war ihm eine Frauengeſtalt in ſo überirdiſcher Schönheit erſchienen, als jene wahlverwandte Seele, die er unter dem platoniſchen ihm durch Hemſterhuys wieder nahegerückten Namen Diotima in ſeinen Dichtungen feierte. Gontard war ein trockner Geſchäftsmann, der ſich nach ſeinem eignen Geſtändnis nur auf den Börſenkurs verſtand und die Erziehung der Kinder ganz ſeiner Frau überließ. Dieſe Frau, Suſette Gontard, eine geborene Hamburgerin, war eine feingebildete, begabte Dame, die von ihrer mit Klopſtock befreundeten Mutter tiefen Sinn für Dichtkunſt überkommen zu haben ſcheint, in allen Künſten erfahren, dabei weiblicher Arbeit nicht entfremdet, einfach und natürlich. Ihre wunderbare Schönheit, ihre dunkeln ſprechenden Augen, ihr langes ſchwarzes Haar, ihr blendend weißer Teint werden von allen, die ſie kannten, gerühmt. Und ſie verſtand es dieſe ihre Schönheit durch ihre Toilette noch zu heben. Kurz vor ihrem Tode 1802 wird ſie von einer weiblichen Verwandten geſchildert: nie ſei ſie ihr ſo reizend erſchienen als an jenem Tage. Ihre Kleidung habe in einem weißen Atlaskleid beſtanden, darüber ein ſchwarzes Tüllkleid, kurze Ärmel und einen kleinen weißen Kreppphut mit einer Feder; Hals, Arme, Bruſt und Geſicht ſo weiß wie Alabaſter; keinen Schmuck habe ſie getragen. Ein vor kurzem bekannt gewordenes wohlgetroffenes Reliefbild hat ihre klaſſiſch ſchönen Züge auch der Nachwelt entſchleiert. Wir begreifen es jetzt, daß Hölderlin über dieſes ihr Bild in Entzücken geriet: „Sie iſt ſchön, wie ein Engel. Ein zartes, geiſtiges, himmliſch reizendes Geſicht! Ach! ich könnte ein Jahrtauſend lang in ſeliger Betrachtung mich und alles vergeſſen bei ihr, ſo unerſchöpflich reich iſt dieſe anſpruchsloſe ſtille Seele in dieſem Bilde!“ Nun hält er ſeinen Schönheitsſinn vor jeglicher Störung ſicher. Ewig orientiere er ſich an dieſem Madonnenkopfe. Sein Verſtand gehe in die Schule bei ihr und ſein uneinig Gemüt beſänftige, erheitere ſich täglich

in ihrem genügſamen Frieden. Es iſt Hölderlins glücklichſte Zeit, dieſe Zeit ſeiner fröhlichen, heiligen Freundſchaft. Froh wie ein Adler fühlt er ſich; ſein Leben, das ihm nichts mehr wert war, erſcheint ihm wie verjüngt, geſtärkt, erheitert, verherrlicht in dieſem Frühlingslicht. Sein geſtörtes Gleichgewicht erhielt er durch ſie wieder, in deren Weſen er Lieblichkeit und Hoheit, und Ruh und Leben und Geiſt und Gemüt und Geſtalt als ein ſtetiges Eins, Majeſtät und Zärtlichkeit und Fröhlichkeit und Ernſt und ſüßes Spiel und hohe Trauer zu einem göttlichen Ganzen vereint ſah, zu der er wie zu einem Schutzgeiſt emporblickte.

In dieſen Jahren 1796 bis 1798 ſteht Hölderlin wie auf dem Höhepunkt ſeines Glücks, ſo auch auf dem Höhepunkte ſeines dichteriſchen Könnens. Jetzt hatte er ſich von jeder Nachahmerſchaft befreit, volle Herrſchaft über Sprache und Vers gewonnen: ſeine vollendetſten Dichtungen ſind damals entſtanden. „Der Wanderer“, worin er die heimatliche, zärtlich pflegende Natur, die mildere Vaterlandsſonne feiert, zu der er zurückkehrt von der Wanderung in die afrikaniſchen dürren Ebenen wie von dem bleichenden Eispol. „Die Eichbäume“, worin er dieſe Söhne des Berges beneidet, die wie ein Volk von Titanen in der zahmeren Welt ſtehen, nur ſich ſelbſt angehören und noch nicht in die Schule der Menſchen gegangen ſind. Die großartige Hymne „An den Äther“, nach welchem die ganze Natur, die Tier- und Pflanzenwelt ſehnend ſich wendet, der auch ihn treu und freundlich erzogen, ihn zärtlich angefaßt und den heiligen Odem zuerſt ihm in den keimenden Buſen gegoſſen habe, der ihm auch jetzt das ſtrebende Herz ſänftige, daß er wieder gern wie zuvor mit den Blumen der Erde lebe. Gedichte, welche nicht bloß aus einer ſinnigen Naturbetrachtung, welche aus einer Verſchmelzung mit der Natur, aus einem Aufgehn in die Natur entſprungen ſind. Wir ſtehen hier auf demſelben Boden, aus dem einſt den Naturvölkern die Belebung, die Perſonifikation der Natur, die Mythologie erwachſen iſt.

Den ganzen Glanz ſeiner Dichtung aber zaubert er um Diotimas Stirne, wenn er ſie begrüßt als den Genius, als den Schutzgeiſt, der ihn ſeit Kindheit umſchwebte:

Diotima! edles Leben!
Schweſter, heilig mir verwandt!

Eh' ich dir die Hand gegeben,
Hab' ich ferne dich gekannt.
Damals ſchon, da ich in Träumen,
Mir entlockt vom heit'ren Tag,
Unter meines Gartens Bäumen,
Ein zufriedner Knabe lag,
Da in leiſer Luſt und Schöne
Meiner Seele Mai begann:
Säuſelte, wie Zephyrstöne,
Göttliche, dein Hauch mich an.

Bald aber droht der Abſchied:

Aber ahnd' ich es nicht? Weh! von dir, von dir,
Schutzgeiſt! ferne von dir ſpielen zerreißend bald
Alle Geiſter des Todes
Auf den Saiten des Herzens mir.

Mißverſtändniſſe hatten platzgegriffen. Und wenn auch die aufregenden Szenen, unter denen Hölderlin das Haus Gontard verlaſſen haben ſoll, in das Reich der Fabel gehören, ganz im Frieden ſcheint er nicht geſchieden zu ſein. Er hatte in Reinheit und Demut ſcheu zu ihr den Blick erhoben, wie die Blume zur Sonne; die Welt zerrte auch dieſes Verhältnis in den Staub.

Die Trennung von Diotima bricht Hölderlin das Herz und trübt ihm allmählich den Sinn. Er bleibt zwar in Briefwechſel mit ihr, dennoch iſt ſie ſo gut wie tot für ihn. Ergreifend tönen uns „Menons Klagen um Diotima" im elegiſchen Versmaß entgegen, wie er täglich hinausgeht ins Freie, alle Pfade des Landes befragt, die kühlenden Höh'n, die Schatten alle beſucht:

So flieht das getroffene Wild in die Wälder,
Wo es um Mittag ſonſt ſicher im Dunkel geruht;
Aber nimmer erquickt ſein grünes Lager das Herz ihm,
Jammernd und ſchlummerlos treibt es der Stachel umher.
Nicht die Wärme des Lichts, und nicht die Kühle der Nacht hilft,
Und in Wogen des Stroms taucht es die Wunden umſonſt.
Und wie ihm vergebens die Erd' ihr fröhliches Heilkraut
Reicht, und das gärende Blut keiner der Zephyre ſtillt,
So, ihr Lieben, auch mir, ſo will es ſcheinen, und niemand
Kann von der Stirne mir nehmen den traurigen Traum?

Aber endlich meint er, daß dieſe blutenden Fittige des Traumes geneſen ſeien, verjüngt leben die Hoffnungen alle wieder auf; aus leichterer Bruſt atmet wieder des Sängers Gebet zu den Himmliſchen dankend empor und der Entſchluß weiter zu leben, ringt ſich aus ſeiner Seele los:

Großes zu finden, iſt viel, iſt viel noch übrig, und wer ſo
Liebte, gehet, er muß, gehet zu Göttern die Bahn.
Und geleitet ihr uns, ihr Weiheſtunden! ihr ernſten,
Jugendlichen! o bleibt, heilige Ahnungen, ihr,
Fromme Bitten, und ihr, Begeiſterungen, und all ihr
Guten Genien, die gerne bei Liebenden ſind,
Bleibt ſo lange mit uns, bis wir auf gemeinſamem Boden,
Dort, wo die Seligen all niederzukehren bereit,
Dort, wo die Adler ſind, die Geſtirne, die Boten des Vaters,
Dort, wo die Muſen, woher Helden und Liebende ſind,
Dort uns oder auch hier auf tauender Inſel begegnen,
Wo die Unſrigen erſt, blühend in Gärten geſellt,
Wo die Geſänge wahr, und länger die Frühlinge ſchön ſind,
Und von neuem ein Jahr unſerer Seele beginnt!

Dieſe Hoffnungen erfüllten ſich nur in geringem Maß. Es fehlt nicht an neuen Anſätzen; aber tiefe Schatten liegen ſeitdem auf ſeinem Weſen und man wird den Eindruck nicht los, daß es unaufhaltſam mit ihm dem Ende zugehe.

Er hatte — nachdem er Frankfurt verlaſſen — bei ſeinem treuen Freunde Sinclair in Homburg v. d. H. eine willkommene Zuflucht gefunden. Jetzt will er als freier Literat, als Dichter, als Journaliſt ſein Leben fortbringen; aber die Verſuche, die er mit der Herausgabe einer Zeitſchrift anſtellte, mißlangen ſchon in den erſten Anfängen; er konnte eben aus dem Göttlichen kein Gewerbe machen, ſo auch aus der Dichtkunſt nicht. Und dann: er hatte zu wenig Töne auf ſeiner Leier, um rauſchende Akkorde anzuſtimmen, die weithin hätten vernommen werden können. Er war zu ſchwerblütig, um raſch zu produzieren, um das Produzierte raſch in die Öffentlichkeit zu ſenden. Es fehlte ihm, wie er ſelbſt richtig erkannte, weniger an Kraft, als an Leichtigkeit, weniger an Ideen, als an Nuancen; weniger an einem Hauptton, als an mannigfaltig geordneten Tönen, weniger an Licht wie an Schatten und das alles aus einem Grunde: er ſcheute das Gemeine und Gewöhn-

liche im wirklichen Leben zu sehr. Sogar seine lyrischen Gedichte werden immer kürzer und knapper, wie er selbst in dem Gedichte „Die Kürze“ erschütternd sagt:

Wie mein Glück ist mein Lied. — Willst du im Abendrot
Froh dich baden? Hinweg ist's und die Erd' ist kalt,
Und der Vogel der Nacht schwirrt
Unbequem vor das Auge dir.

Vergebens rafft er sich zu größeren Schöpfungen zusammen. Vergebens kehrt er immer und immer wieder zu einem dramatischen Lieblingsplan zurück. Wie Heinrich von Kleist seinen Robert Guiscard unaufhörlich in seiner Seele trug und siebenmal, soviel wir wissen, dieses Drama vom neuen begann, es doch aber über Fragmente nie hinausbrachte: so hat Hölderlin die ganze Kraft seines Könnens an den „Tod des Empedokles“ gesetzt; aber auch nur Fragmente liegen uns davon vor: Fragmente aus der verschiedensten Zeit und aus der verschiedensten Stimmung. Durch die ganze Periode seines reiferen Schaffens zieht sich dieser Stoff hindurch. Die ganze Entwicklungsgeschichte seines Dichtens und Denkens kann man an diesen Fragmenten verfolgen. Ein lyrisches Drama in der Art der Iphigenie und des Tasso war geplant. In die hochschwellenden Monologe des Helden hat Hölderlin seine eigensten Gedanken gegossen. Zeitgenössische Märtyrer ihrer Überzeugung, wie Fichte während des Atheismusstreites, schwebten ihm dabei vor.

Unverstanden wandelt der griechische Philosoph Empedokles unter seinem Volk, da zieht er sich endlich auf die einsame Höhe des Aetna zurück, um in Beschaulichkeit sein Leben zu vollenden. Aber sein Volk holt ihn zurück; vom neuen jedoch fällt die wankelmütige aufgehetzte Menge von ihm ab und nun kann ihn nichts mehr ans Leben fesseln und so vereinigt er sich mit der Mutter Natur, indem er sich in den feurigen Schlund des Aetna stürzt. Ein Priester des Höchsten, wie Hölderlin selbst war, sollte gezeichnet werden; aber die Welt hat nicht Raum für solche vom Himmel gestiegene Gestalten; sie müssen zurückkehren zu den Ihren. Es wäre das Hohelied der Begeisterung geworden, die höchste Verklärung des Griechentums, der Schönheit, der Freundschaft, des

Ideals. Dieſes Gedicht wahrſcheinlich hat er im Sinne, wenn er zu den Parzen betet:

Nur Einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!
Und Einen Herbſt zu reifem Geſange mir,
Daß williger mein Herz vom ſüßen
Spiele geſättiget, dann mir ſterbe!

Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht
Nicht ward, ſie ruht auch drunten im Orkus nicht;
Doch iſt mir einſt das Heilige, das am
Herzen mir liegt, das Gedicht gelungen:

Willkommen dann, o Stille der Schattenwelt!
Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenſpiel
Mich nicht hinabgeleitet; Einmal
Lebt' ich wie Götter, und mehr bedarfs nicht.

Aber es ſollte ihm nicht gelingen. Die innere Ruhe und Konzentration fehlte ihm. An ſeiner Berufsloſigkeit, an der Zerſplitterung und Zerſtreuung ſeiner Kräfte, die dieſe mit ſich brachte, ging er zugrunde. „Leicht zerſtörbar ſind die Zärtlichen," hatte er einſt geſungen. Er war eine ſo zarte, leicht zerſtörbare, ſenſible, gefährliche Natur. Er war ſich ſeiner Fehler wohl bewußt und ſelbſt die Mittel zur Heilung waren ihm nicht unbekannt. Lange habe er ſich mit Täuſchungen getragen, welche anderen und ihm zur Laſt und vor dem Herrn des Lebens und vor ſeinem Schutzgeiſt eine Schande geweſen ſeien. Immer hatte er gemeint, um im Frieden mit der Welt zu leben, um die Menſchen zu lieben und die heilige Natur mit wahren Augen anzuſehen, müßte er ſich beugen und um andern etwas zu ſein, die eigene Freiheit verlieren. Endlich fühlte er es, daß nur in ganzer Kraft ganze Liebe ſei; es habe ihn überraſcht in Augenblicken, wo er völlig rein und frei ſich wieder umgeſehen habe. „Je ſicherer der Menſch in ſich und je geſammelter in ſeinem beſten Leben er iſt und je leichter er ſich aus untergeordneten Stimmungen in die eigentliche wieder zurückſchwingt, um ſo heller und umfaſſender muß auch ſein Auge ſein und Herz haben wird er für alles, was ihm leicht und ſchwer und groß und lieb iſt in der Welt." Hölderlin hatte die innere Sicherheit verloren; er fiel ſeinen Stimmungen zum Opfer. Zweifel an

ſeiner dichteriſchen Beſtimmung nagten an ſeiner Seele. Schon im Jahre 1790 ſagt er einmal: der unüberwindliche Trübſinn in ihm ſei wohl nicht ganz, doch meiſt — unbefriedigter Ehrgeiz. — Wenn nicht die Nachwelt ſeine Richterin werde — ſagt er ein anderesmal — wenn er das ſich nicht bald mit prophetiſcher Gewißheit ſagen könne, ſo reiße er jede Saite von ſeiner Leier und begrabe ſie in dem Schutt der Zeit. Das Gefühl der Halbheit fraß an ihm: Er habe offenbar zu früh hinausgeſtrebt, zu früh nach etwas Großem getrachtet und müſſe es wohl, ſo lang er lebe, büßen; ſchwerlich werde ihm etwas ganz gelingen, weil er ſeine Natur nicht in Ruhe und anſpruchsloſer Sorgloſigkeit habe ausreifen laſſen.

An dem Gegenſatz der klaſſiſchen Dichtung und der romantiſchen Philoſophie rieb er ſich auf. In die Welt der Griechen konnte er ſich nur hineinträumen, er konnte ſie nicht erreichen; er konnte ſie nicht vom neuen auf die Erde zaubern. Die griechiſchen Götter, die er nicht wie Fauſt die Helena aus der Unterwelt heraufbeſchwören kann, ziehen ihn zu ſich hinab. So ſchließt ſein Geſang „Der Archipelagus“ mit der Bitte:

Aber du, unſterblich (wenn auch der Griechengeſang ſchon
Dich nicht feiert, wie ſonſt); aus deinen Wogen, o Meergott,
Töne mir in die Seele noch oft, daß über den Waſſern
Furchtlos rage der Geiſt, dem Schwimmer gleich, in der Starken
Friſchem Glücke ſich üb' und die Götterſprache, das Wechſeln
Und das Werden verſteh'; und wenn die reißende Zeit mir
Zu gewaltig das Haupt ergreift und die Not und das Irrſal
Unter Sterblichen mir mein ſterblich Leben erſchüttert,
Laß der Stille mich dann in deiner Tiefe gedenken!

Die Berührung mit dem heimatlichen Boden ſtählt ſeine Kräfte. Traulicher Verkehr in Stuttgart mildert vorübergehend die Erregung. Der durch Hoffnungen und Träume verklärte Wechſel der Jahrhunderte erhellt auch ihm das prophetiſch in die Zukunft gerichtete Auge, eine neue Zeit meint er leiſe und langſam heraufzutauchen zu ſehen; trotzdem ergriff die reißende Gegenwart zu gewaltig ihm das Haupt. „Du hältſt das Schickſal dieſer Zeiten ſchwerlich aus,“ ſagt Diotima zu Hyperion und ebenſo konnte Hölderlin zu ſich ſagen: „Die grenzenloſe Unmacht deiner Zeitgenoſſen hat dich um dein Leben gebracht.“

Die alten religiöſen Kämpfe zerwühlen ſein Inneres. Ein Unglaube an die ewige Liebe bemächtigt ſich ſeiner. Er ringt bis zur tötlichen Ermattung, um das höhere Leben im Glauben und im Schauen feſtzuhalten, unter Leiden, die er für überwältigender hält als alles andere, was der Menſch mit eherner Kraft auszuhalten im ſtande iſt. Traumbilder, die dem Dionyſiſch Begeiſterten eine frei-heitere Verſöhnung helleniſchen Götterkults mit den tiefſten Geheimniſſen des chriſtlichen Glaubens vorgaukelten, löſen ſich in Luft auf.

Und endlich: durch die Trennung von Diotima hatte er den letzten Halt verloren, ſeine Heimat, ſein Glück: „Der Liebe Leid, dies heilet ſobald mir nicht, dies ſingt kein Wiegengeſang, den tröſtend Sterbliche ſingen, mir aus dem Buſen.“

Zweimal noch hatte er ſich als Hofmeiſter verdingt. Beidemal außerhalb Deutſchlands, 1801 in der Schweiz, wo er ſeine letzten glücklichen Tage verlebte (die Alpen waren ihm wie eine wunderbare Sage aus der Heldenjugend unſerer Mutter Erde und mahnten ihn an das alte bildende Chaos), 1802 in Bordeaux. Über dieſen franzöſiſchen Aufenthalt liegt bis heute ein gewiſſes Dunkel. Sicher iſt nur, daß er die Reiſe dahin größtenteils zu Fuß zurückgelegt hatte. Plötzlich bricht er von Bordeaux auf, durcheilt zu Fuß in den heißeſten Sommertagen Frankreich und erſcheint ganz unerwartet, umnachteten Geiſtes, bei ſeinen Freunden und bei ſeiner Familie in der Heimat. Der himmliſche Geiſt hatte — wie ein Geiſtes- und Schickſalsverwandter Hölderlins ſang — ſein ſteinern, nordiſch treues Haupt über dem Kopf ſich zertrümmert. Die gewöhnliche Auffaſſung, daß er in Bordeaux die Nachricht von dem plötzlichen Tode Diotimens erhalten habe und daß dies die nächſte Veranlaſſung zum Ausbruch des Wahnſinns geweſen ſei, hat die neueſte Forſchung beſeitigt. Er erhielt dieſe Nachricht erſt, als er ſchon in der Heimat angelangt war, und ſie kann ſeinen Zuſtand nicht hervorgerufen, ſondern nur verſchlimmert haben. Wie lange die Krankheit in ihm vorbereitet geweſen ſein mag, iſt nicht leicht zu beſtimmen. Eine ererbte Anlage läßt ſich nicht nachweiſen. Klagen über nervöſen Kopfſchmerz kehren oft in ſeinen Briefen wieder. Von ärztlicher Seite wird vermutet, daß die Kataſtrophe durch einen Hitzſchlag während der Fußreiſe herbei-

geführt oder beſchleunigt wurde. Er ſelbſt ſagt darüber in einem ſeiner letzten zuſammenhängenden Briefe: Das gewaltige Element, das Feuer des Himmels und die Stille der Menſchen, ihr Leben in der Natur, und ihre Eingeſchränktheit und Zufriedenheit, habe ihn beſtändig ergriffen und wie man Helden nachſpräche, könne er wohl ſagen, daß ihn Apollo geſchlagen.

Hier wollen wir von dem Menſchen Hölderlin Abſchied nehmen. Denn es iſt ein zu kläglicher Anblick, wie dieſer Mann durch 40 Jahre noch als ſein eigener Schatten auf der Erde verweilt; die ſorgfältigſte Pflege konnte ihn über einige ſeltene Geiſtesblitze hinaus nicht wieder herſtellen. Er war für Deutſchland längſt ein Toter, als man ſeine irdiſche Hülle im Sommer 1843 zu Tübingen ins Grab ſenkte. Aber es iſt charakteriſtiſch, daß auch dem Wahnſinnigen das Mechaniſche ſeiner Kunſt geläufig blieb. Unter den vielen Gedichten, die ſich aus jener Spätzeit erhalten haben, findet ſich ſelten ein greifbarer, abgeſchloſſener Gedanke, faſt niemals aber ein fehlerhafter Vers. So ſehr war bei ihm die Poeſie an die äußere Form gebunden geweſen.

Und trotzdem iſt es unſere Pflicht, dieſe düſtere, traurige Erſcheinung aus der Geſchichte des deutſchen Geiſteslebens uns immer vom neuen zu vergegenwärtigen, weil man die gefallenen Kämpfer am meiſten ehren ſoll. Und Hölderlin iſt einer der begeiſtertſten Vorkämpfer für die Freiheit und Ehre, für die Macht und Größe ſeines Vaterlandes geweſen. Derſelbe Hölderlin, den wir als verzückten Schwärmer für das Griechentum kennen gelernt haben, der mit ſchmerzlichen Tönen es betrauerte, daß Attika, die Rieſin, gefallen ſei, der im heftigſten Unmut die Deutſchen Barbaren ſchalt; er iſt zugleich einer unſerer patriotiſcheſten Dichter geweſen und er hat endlich doch das in der Ferne geſuchte Griechenland in dem Glück der nächſten Nähe wiedergefunden.

O heilig Herz der Völker, o Vaterland!

ſo beginnt machtvoll der „Geſang des Deutſchen“.

Du Land des hohen, ernſteren Genius!
Du Land der Liebe! . . . .

Oft ſtand ich überſchauend das ſanfte Grün
Im weiten Garten, hoch in deinen Lüften
Auf hohem Gebirg und ſah dich.

An deinen Strömen ging ich und dachte dich;
Indes die Töne ſchüchtern die Nachtigall
Im Dunkeln ſang und ſtill und klar auf
Dämmerndem Grunde die Sonne weilte.

Und an den Ufern ſah ich die Städte blühn,
Die edeln, wo der Fleiß in der Werkſtatt ſchweigt
Die Wiſſenſchaft, wo deine Sonne
Milde dem Künſtler zum Ernſte leuchtet.

Kennſt du Minervens Volk? es erwählete
Den Ölbaum ſich zum Lieblinge, kennſt du dies?
Noch lebts! noch waltet der Athener
Seele, die ſinnende, ſtill bei Menſchen.

Er liebt ſein Vaterland über alles. Und den Heldentod zu ſterben, als Opfer den Göttern ſich dahin geben zu können fürs Vaterland dünkt dieſer antik geſtimmten Natur das Höchſte:

Groß iſt die Gottheit und der Geopferte groß.

Er feiert den Achilles, der in edler Jugendkraft für ſein Vaterland fiel. In einem größeren Gedichte preiſt er epiſodiſch den Freiheitskampf der Korſen wie im Hyperion den Freiheitskampf der Griechen. Den Tod des König Agis, das letzte Aufleuchten alter Spartanertugend, wollte er entweder ſelbſt zum Gegenſtand eines Dramas machen oder empfahl es zu dieſem Zweck einem fürſtlichen Freunde. „Dem Tode fürs Vaterland“ widmet er ein eigenes Lied:

O nehmt mich, nehmt mich mit in die Reihen auf,
Damit ich einſt nicht ſterbe gemeinen Tods!
Umſonſt zu ſterben, lieb' ich nicht, doch
Lieb' ich, zu fallen am Opferhügel

Fürs Vaterland, zu bluten des Herzens Blut
Fürs Vaterland!

Lebt nicht in dieſen Verſen etwas von dem heroiſchen Opfermut Theodor Körners, tönt hier nicht etwas von der machtvollen

Rhetorik und dem hinreißenden Patriotismus Arndts und Schenkendorfs! Ein ewiger Jammer, daß es Hölderlin nicht gegönnt war, klaren Sinnes die Zeit zu erleben, in der Deutſchland ſich aus ſeiner tiefen, politiſchen Schmach erhob, daß es ihm nicht gegönnt war, ſeine Stimme während der Freiheitskriege erſchallen zu laſſen, daß er nicht ſich an die Spitze ſtellen konnte jener jüngeren Sängerſchar, die von Schwaben ausging am Anfang des Jahrhunderts, daß den Liedern Uhlands und Juſtinus Kerners ſeine ſchwereren tieferen Geſänge ſich nicht beigeſellen konnten, daß es ihm nicht vergönnt war, wozu ſo viele Anlagen in ihm verſammelt waren: in der Tat ein führender Geiſt zu werden.

Die Hoffnung auf beſſere Tage glühte in ſeiner Seele. Auch im verderbten Menſchen liebte er die große ſchöne Anlage, er liebte, wie er ſagte, das Geſchlecht der kommenden Jahrhunderte. Denn dies war ſeine ſeligſte Hoffnung, der Glaube, der ihn ſtark erhielt und tätig, die Enkelzeit würde beſſer ſein als die ſeinige, die Freiheit müſſe einmal kommen und die Tugend würde beſſer gedeihen in der Freiheit heiligem erwärmenden Lichte, als unter der eiskalten Zone des Despotismus!

Vieles in ſeinen Verſen iſt zu Lob und Preis ſeines ſchönen Vaterlandes geſungen. Und gar ſeine engere ſchwäbiſche Heimat ſteht ihm immer vor ſeinem geiſtigen Auge. Aus der Fremde heimkehrend, beugt er immer andachtsvoll ſein Knie. Das liebgewonnene Heidelberg hat er, ein Vorläufer der jüngeren Romantiker und ſpäterer Dichter, prächtig geſchildert. Am meiſten haben es ihm die deutſchen Ströme angetan. Dem Neckar, dem Main iſt er liebevoll im Laufe nachgezogen. Ein längeres, bedeutſames Gedicht hat er dem deutſcheſten der deutſchen Ströme, dem Vater Rhein entgegengeſungen. Es ſteht hart an der Grenze ſeines Wahnſinnes und wir können uns, wenn wir näher zuſehen, manches darin auf Hölderlins eigene Entwicklung bezogen denken.

Ich habe das Manuſkript dieſes Gedichtes: „Der Rhein“ vor Jahren ſelbſt in Händen gehabt. Und erſt wenn man dieſe wirren, krauſen, faſt unlesbaren Schriftzüge ſich mühſam zu entziffern verſucht, da überkommt einem ſo recht die Erkenntnis, wie ſchwer jedes Wort ſich dieſer kranken Seele entrungen hat. In die Alpen verſetzt ſich der Dichter, auf die Berge, aus denen der Rhein

entſpringt. In dem kälteſten Abgrund hört er den gefeſſelten Jüngling nach Freiheit toben.

Die Stimme war's des edelſten der Ströme,
Des freigebornen Rheins.

Und nun reißt er ſich los von ſeinen Brüdern, dem Teſſin und dem Rhodanus, ungeduldig treibt ihn die königliche Seele hinweg.

Ein Rätſel iſt Reinentſprungenes. Auch
Der Geſang kaum darf es enthüllen. Denn
Wie du anfingſt, wirſt du bleiben,
So viel auch wirket die Not
Und die Zucht; das Meiſte nehmlich
Vermag die Geburt
Und der Lichtſtrahl, der
Dem Neugebornen begegnet.
Wo aber iſt Einer,
Um frei zu bleiben
Sein Leben lang und des Herzens Wunſch
Allein zu erfüllen, ſo
Aus günſtigen Höhen, wie der Rhein,
Und ſo aus heiligem Schoße
Glücklich geboren, wie jener?

Beneidet der Dichter den Strom um ſeinen Urſprung, um ſein Schickſal?

Wachſend unaufhaltſam, wenn auch gehemmt von den heiligen Alpen zieht er weiter; nachdem er die Berge verlaſſen, wandelt er ſtill begnügt, das Land bebauend, liebe Kinder nährend, durch die Ebne. Aber unvergeſſen ſeines Urſprungs und der reinen Stimme der Jugend, trotzig emporſtrebend, die Sterblichen verachtend, will er den Göttern gleich werden. Aber das Schickſal ereilt ihn, ſich und die Seinen muß er, der Schwärmer, unter den Trümmern begraben! in träger Ruhe ſchleicht der Gebrochene dem Meere zu. In kühnen, manchmal dunkeln Bildern läßt Hölderlin nun das Menſchenleben gleichnisweis an uns vorüberziehen, als einen Kampf zwiſchen Menſchen und Göttern faßt er es auf. Nur eine Weile iſt das Schickſal ausgeglichen; dann umſäuſelt der Geiſt wieder die finſtern Bäume, die Liebe, die Ruhe, den Frieden verjagend.

Einigen eilt
Dies ſchnell vorüber, andere
Behalten es länger.
Die ewigen Götter ſind
Voll Lebens allzeit; bis in den Tod
Kann aber ein Menſch auch
Im Gedächtnis doch das Beſte behalten,
Und dann erlebt er das Höchſte.
Nur hat ein jeder ſein Maß.
Denn ſchwer iſt zu tragen
Das Unglück, aber ſchwerer das Glück.

Man ſieht, ſelbſt bis in die Phantaſien der Geiſtesnacht verfolgt ihn, den Glücklich-Unglücklichen, der eine unausrottbare Gedanke, der uns immer und überall bei ihm, in Leben und Dichtung entgegentönte:

Ein Sohn der Erde bin ich, zu lieben gemacht, zu leiden.

Johann Gottfried Seume.

Feſtrede zur Enthüllung ſeines Denkmals in Teplitz am 15. September 1895.[1]

Als Johann Gottfried Seume am Morgen des 15. Juni 1810 auf dem Friedhof zu Teplitz begraben wurde, da rief ihm einer ſeiner Freunde, der Leipziger Profeſſor C. A. H. Clodius, herzliche Worte des Abſchieds in die Gruft nach. Was Seume geweſen, ſo charakteriſierte er ihn richtig, ſei er durch ſich ſelbſt geworden. Nicht aus rohem Triebe habe der Wanderer von Syrakus die Erde durchwandert. Überall habe er die Spuren der allwaltenden Ordnung geſucht, in Schönheiten und Schreckniſſen der Natur, in den Trümmern geſunkener Völker, in den Mordſzenen ſeiner Zeit... in den Geſinnungen der Menſchen, ſeiner Brüder. Der rauhe Sohn der Natur, mit grabem Blick, mit dem tiefſten brennendſten Gefühle des Rechts im Herzen und dieſes Herz auf der Zunge tragend, habe ſeine Menſchen nur zürnend, nur murrend lieben können. Dennoch hätte er ſie geliebt und die Edelſten ſeines Volks hätten dankbar ſeine Liebe entgegnet. „Jetzt“ — ſo fuhr der Grabredner fort — „Jetzt empfängt ein fremdes Land, in deſſen heilenden

[1] Die Rede, die für den mündlichen Vortrag in den literarhiſtoriſchen Abſchnitten ſehr ſtark gekürzt worden war, erſchien gedruckt in der Sammlung Gemeinnütziger Vorträge, herausgegeben vom Deutſchen Vereine zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntniſſe in Prag, Jänner 1896, Nr. 208. Seitdem haben Oskar Planer und Camillo Reißmann die Geſchichte ſeines Lebens und ſeiner Werke auf Grund umfangreicher Materialien ausführlich dargeſtellt (Leipzig 1898); vgl. meine Beſprechung in der Deutſchen Literaturzeitung. 1901. Nr. 39.

Quellen er Milderung ſeiner Qualen ſuchte .... ſeine Aſche und endet dieſe Qualen mit ewiger Ruhe. Segnet, Freunde, dieſen heiligen Boden, der ſein Grab ward!“

Ein fremdes Land empfing ſeine Aſche? fragen wir verwundert. Hatte der Redner recht mit dieſer Behauptung und war dies im Sinne des glühenden deutſchen Patrioten geſprochen, der damals zur Erde beſtattet wurde? Das deutſche Kaiſertum hatte allerdings wenige Jahre vor Seumes Tod auch dem Namen nach zu beſtehen aufgehört. Aber waren damit die einzelnen Teile Deutſchlands zu fremden Ländern geworden? Bittere Klagen, in welche Seume laut eingeſtimmt hatte, erfüllten die Luft: daß die deutſche Nation zerriſſen und das Reich zertrümmert ſei; er vereinigte ſich aber auch mit den Wünſchen derjenigen, welche in der Hoffnung lebten, die Teile wieder zum Ganzen zuſammenſchmieden zu können und welche meinten, daß Öſterreich in dieſem Ringe nicht fehlen dürfe. Zählt er, fern von der Heimat in patriotiſcher Aufwallung den Ruin der Nation betrauernd, die einzelnen Stämme Deutſchlands auf, ſo ſtellt er die Öſterreicher an die Spitze; wünſcht er in einem kritiſchen Momente — im Mai 1807 — auf fünf Jahre Erzherzog Karl von Öſterreich zu ſein, ſo tut er es, damit er Deutſchland erwecken und Öſterreich in Deutſchland aufgehen laſſen könne. Ihm alſo war es kein fremdes Land, in dem ihm ſein letztes Bette bereitet ward. Als Deutſcher ſtarb er unter Deutſchen. Und auch heute, da das Wort jenes Grabredners vom fremden Lande im politiſchen Sinne zur Wahrheit geworden iſt, auch heute iſt doch der Boden, in welchem Seume ruht, dem Deutſchtum nicht fremd geworden. Unter Deutſchen ruht der deutſche Dichter auch heute noch. Und indem die Stadt, in der der müde Pilgrim Heilung ſuchte von ſchwerem Leiden, wo der ewige Wanderer noch im letzten Augenblicke ſeines Scheidens durch das Zuſammentreffen ungünſtiger Umſtände zum Wandern gezwungen war, indem die Stadt Teplitz, die ſchönſte Pflicht der Nachwelt erfüllend, dieſem deutſchen Dichter in ihren Mauern ein Denkmal ſetzt, huldigt ſie damit, der Zugehörigkeit zum deutſchen Geiſt auf das Lebhafteſte ſich bewußt, dem Genius eines Mannes, deſſen größter Ruhmestitel es iſt, in einem an Prüfungen und Enttäuſchungen reichen Leben, in allen Wechſelfällen des Schickſals, zu Hauſe und in der Fremde, auch in

des Vaterlandes tiefſtem Unglück ein guter deutſcher Patriot geweſen zu ſein.

Wechſelvoll, ja abenteuerlich war Seumes Leben und der abgeſagte Feind aller Romane mußte ſelbſt den ſpannendſten Roman ſchreiben, als er ſich anſchickte ſein eigenes Leben zu erzählen. Im Friedensjahre 1763 in Sachſen geboren, ging er einer kriegeriſch bewegten Jugend in fremden Ländern entgegen. Eines wohlhabenden Landmannes Sohn, ſah er als Knabe ſeinen braven Vater in Not geraten und fühlte es tief, wie erlittene Erniedrigung dieſem am Herzen fraß, ja ihm den Tod gab. Die Erinnerung daran verließ ihn niemals. Der wilde, trotzige Krauskopf iſt ſchwer zu lenken; aber früh erkennen geſchickte Lehrer die angeborene Tüchtigkeit ſeines Weſens. Die Neigung zum tätigen Leben läßt ihm den Beruf eines Grobſchmieds als Ideal erſcheinen; aber der mütterliche Wunſch, ihn zum Geiſtlichen ausgebildet zu ſehen, wird durch einflußreiche Gönner der Erfüllung nahe gebracht. Innere Unbefriedigung und heißer Tatendrang treiben den Kandidaten der Theologie aus Leipzig in die Ferne, neun Taler und den Tacitus hat er in der Taſche. Sein Blick iſt auf Frankreich gerichtet; aber der neunzehnjährige Ausreißer fällt heſſiſchen Werbern in die Hände und wird gewaltſam unter jene Truppen geſteckt, welche deutſche Fürſten in jenen ſchmachvollen Zeiten unter dem Titel der Schutztruppen in fremde Länder verkauften. Der Blick, mit dem der alte Landgraf von Heſſen das „Menſchenragout“ muſterte, machte den nur mühſam von Fluchtgedanken Abgebrachten zum geſchworenen Fürſtenfeinde fürs Leben — ein ſpäterer, Seume geiſtesverwandter deutſcher Dichter hat dieſe und andere Szenen ſeines Lebens uns in kraftvoller Darſtellung vorgeführt. Kein Schubartiſches Kaplied entringt ſich ſeiner gepreßten Bruſt. Was Schiller in jener denkwürdigen Szene von Kabale und Liebe mit feurigen Zungen ausſprach, das hat der elend verſchacherte Seume am eigenen Leib erlitten. Unmenſchlich behandelt, in bunter, ſeiner unwürdiger Geſellſchaft in die engſten Schiffsräume eingepökelt, mit faulendem Waſſer getränkt, wurde er im Sommer 1782 nach Nordamerika transportiert, wo er zwei Jahre verblieb und unter engliſchem Kommando im Unabhängigkeitskrieg verwendet wurde. Ohne je ein Gewehr in der Hand gehabt zu haben, mußte er den Unteroffizier und Exerzier-

meiſter abgeben. Seine Intelligenz kommt ihn zugute. Er bewahrt ſich ſeine Neigung zur Lektüre; er wärmt ſich in der Kälte des Zeltlagers am Odenfeuer des Horaz; er erwirbt ſich die Freundſchaft der Offiziere, insbeſondere die ſeines Landsmannes Freiherrn von Münchhauſen, eines ſchöngeiſtigen Dilettanten, der ſeine poetiſchen Neigungen fördert. In einem ſeiner beſten Gedichte „Abſchiedsſchreiben an Münchhauſen“ hat er dem Freunde alle ſchönen ſchwärmeriſchen Stunden noch einmal vor die Seele gezaubert: Wie ſie über Stolbergs Liede ſich Freundſchaft ſchwuren und wie ihnen Schauer durch die Seele fuhren bei Freundſchaft und bei Vaterland.

Erinnre dich, wie Arm in Arm wir gingen
Und an dem Blick der Abendſonne hingen,
Die bei Neufoundland niederſank,
Und wie wir hoch auf Adlerbergen ſaßen
Und in der Dämm'rung Klopſtocks Hermann laſen
Auf einer grauen Felſenbank . . . .

Erinnre dich, wie in des Nordlichts Gluten
Oft unſre kleine Barke durch die Fluten
Mit Zittern an das Ufer ſtieg,
Und wie wir dann, wenn hoch die Wogen drangen,
Ein Lied von Fingal durch die Wogen ſangen
Von Geiſtern, Harfen, Schlacht und Sieg.

Dort auf dem Boden Neuſchottlands ward der Dichter in ihm rege. Die großartig wilde Landſchaft Nordamerikas erfreut den Blick des Naturſchwärmers, der von da ab immer mehr an dem Wilden und Erhabenen als an dem Anmutigen und Lieblichen Gefallen findet. Den Verehrer Rouſſeaus erfüllt es mit Entzücken, die Unverdorbenheit der eingeborenen Bevölkerung ſtudieren zu können, ſchwellenden Herzens genießt er die Gaſtfreundſchaft der Wilden und bewundernd ſetzt er dem Edelmut jenes Canadiers, der noch Europens übertünchte Höflichkeit nicht kannte, in dem verbreitetſten ſeiner Gedichte ein Ehrenmal. Ohne daß ihm Gelegenheit geboten war, ſein heißes Blut im Schlachtendrange zu kühlen, führt ihn der Friede zu Verſailles im Jahre 1783 in die Heimat zurück. Aus Furcht, ein zweitesmal und nun an die Preußen verkauft zu werden, entflieht er, fällt aber erſt recht preußiſchen Werbern in die Hände, die ihn als Deſerteur behandeln. Als ge-

meiner Soldat muß er in Emden — in Oſtfriesland — unter preußiſcher Fuchtel dienen. Er entflieht vom neuen, wird aber wieder eingebracht. Ein lateiniſcher Hexameter, den er an die Türe der Wachtſtube ſchreibt, verät den Richtern ſeine gelehrte Bildung. Der preußiſche General Courbiere nimmt ſich ſeiner an. Er wird der Lehrer von deſſen Kindern und erwirbt ſich auch ſonſt in Emden zahlreiche Freunde. Sein raſender Freiheitsdurſt treibt den Tollkühnen zur Wiederholung des Fluchtverſuches, der unter tötlichen Gefahren abermals mißlingt. Nur mit Mühe rettet den Eingefangenen die Gunſt ſeiner Vorgeſetzten und die Fürbitte ſeiner kleinen Zöglinge vor den ſchmählichſten Strafen. Ein vermögender Emdener Bürger verſchafft ihm durch Erlegung einer Kaution den erſehnten Urlaub nach der Heimat und damit die Freiheit.

So nimmt Seume nach langer Unterbrechung in der zweiten Hälfte der Achtzigerjahre die Studien in Leipzig wieder auf und ſchließt ſie 1792 mit der Erlangung des Magiſteriums ab. Seinen Lebensunterhalt erwirbt er ſich durch Schriftſtellerei und Erziehung junger Adeliger. Der Vater eines dieſer Zöglinge empfiehlt ihn ſeinem Bruder, dem ruſſiſchen General Igelſtröm, als deſſen Geheimſchreiber und Vertrauter er bei der Verwaltung Polens tätig iſt. So wird er als ruſſiſcher Offizier Zeuge der Greuelſzenen während des Blutbades zu Warſchau am Gründonnerstag 1794; unter großen Gefahren entgeht er nur mühſam dem Tode; erſt die berühmte Erſtürmung Pragas durch Suwarow erlöſt ihn aus der Gefangenſchaft. Als Begleiter eines kranken ruſſiſchen Majors erſcheint der von ſeinen Freunden längſt für tot Gehaltene 1795 in Leipzig. Der Tod Katharina II. beraubt ihn der Hoffnung, in fremden Dienſten weiter ſein Glück zu machen. Er verſäumt ohne ſeine Schuld den vom Kaiſer Paul zur Rückkehr feſtgeſetzten Termin und wird aus den Liſten der Armee ohne Penſion geſtrichen, verſicht aber ſein Recht und erlangt die Erlaubnis zum Wiedereintritt, ohne jedoch davon Gebrauch zu machen. Amtlos lebt er in der Heimat dahin. Ein Feind jeder ſeßhaften Lebensweiſe, verdingt er ſich dennoch im Jahre 1799 auf zwei Jahre bei dem Buchhändler Göſchen als Korrektor. Widerwillig vergleicht der vielgewanderte Abenteurer zu anfang des neuen Jahrhunderts den Druck der Klopſtockſchen Oden für die neue Prachtausgabe mit den Manu-

ſkripten des Altmeiſters. Faſt dreißigjährig, war der Stark- und Eigenwillige noch nicht zur freien Betätigung ſeiner Neigungen gekommen.

Aber trotzdem zeigt ſich ſchon in dieſer erſten Periode des Umgetriebenwerdens der feſte, ſtarre, ſelbſtändige Charakter, den er von ſeinem Vater ererbt hatte. Scheu und düſter, mit finſter zuſammengezogenen Augenbrauen blickte ſchon der Knabe drein. Vergebens droht ihm die Frau Rektorin ſeine runzlige Stirn mit der Striegel zu glätten; er behielt dieſe Angewohnheit bei, auch in ſeinen ſeligſten Augenblicken und machte ſich ſelbſt gelegentlich in Verſen darüber luſtig. Ein Fanatiker der Wahrheit und Gerechtigkeit, beſteht er ſchon als Knabe hartnäckig auf dem, was er für Recht erkannt hat; weder Drohungen, noch Strafen, nicht einmal Prügel können ihn dazu bewegen, die Wahrheit zu verleugnen. Er verlangt ſein Recht, und wenn er das ihm gebührende Holz ſeinem Koſtherrn, der es ihm vorenthält, ſtehlen muß; er bringt während der Fahrt nach Amerika als Deputierter der Bremer Böcke auf dem Kochſchiff darauf, daß jedem die richtige Ration zugemeſſen werde; er verficht ſeine Überzeugung gegen jeden, gegen den vorgeſetzten General ebenſo wie gegen den von ihm hochverehrten Klopſtock. Glühend für Freiheit und Gerechtigkeit, ein Todfeind der Unterdrückung und Sklaverei, muß er es durchmachen, daß er mit ſeinem Herzen auf Seiten derjenigen ſteht, die zu bekämpfen er beſtimmt iſt. Er nimmt Partei für die Amerikaner gegen ihre „weißen Geißler", er iſt von großer Hochachtung erfüllt für die patriotiſchen Polen, die auf den Ruinen ihres natürlichen Erbgutes edelmütig fochten und im Kampfe fielen und er macht ſelbſt ſeinem Vorgeſetzten gegenüber aus dieſer ſeiner Meinung kein Geheimnis. Kraftgefühl und Tätigkeitstrieb überwinden ſeine natürliche Furchtſamkeit. Verwegen bis zur Tollkühnheit, macht er Verſuch auf Verſuch, bis er ſeine Freiheit wiedererlangt. Er bringt es nicht mehr über ſich, das Brot ſeines adeligen Gönners zu eſſen, als er ſich bewußt wird, deſſen Vertrauen täuſchen zu müſſen; er gibt den geiſtlichen Beruf auf, als er ſeine Orthodoxie wanken fühlt; der geſicherten Ruhe in der Heimat zieht er die unſichere Fremde vor. Aber der flüchtige Student bezahlt vorher treulich ſeine kleinen Schulden, wie er ſpäter mit ſeinem erſten literariſchen

Verdienſt jenem Emdener Bürger die für ihn erlegte Kaution gewiſſenhaft zurückzahlt. Schon als Knabe neigt er zu einfacher, ſpartaniſcher Lebensweiſe, ſchon als Jüngling härtet er ſeinen Körper ab: perfer et obdura (Ertragen und Erdulden!) iſt ſchon damals ſein Wahlſpruch, ſowie er ſchon in der Jugend den andern ſpäter mehrmals als Motto verwendeten Spruch ſchätzt und erfüllt: Veritatem sequi et colere, justitiam tueri, omnibus aeque bene velle ac facere, nil extimescere (Der Wahrheit treu ſein und ſie verehren, die Gerechtigkeit bewahren, gegen Alle ebenſo wohl geſinnt ſein als handeln, vor niemand ſich fürchten).

Dieſe Charaktereigenſchaften treten ſchon in der erſten Periode ſeiner Schriftſtellerei zutage. Seine dichteriſchen Anfänge zwar liegen im Dunkeln. Frühreif läßt er ſchon auf der Schule Gelegenheitsverſe drucken. Bibel und Geſangbuch werden durch die Griechen und Römer verdrängt, die er ſchon früh vom ethiſchen Standpunkt aus beurteilt. Der Sechzehnjährige ſchwelgt im Werther und Siegwart. Auf amerikaniſchem Boden hören wir ihn für Klopſtock, Oſſian und die Göttinger Dichter ſchwärmen. Der franzöſiſchen Revolution jubelt der Feind aller Privilegien vom Anfang an zu.

Im übrigen tritt er zuerſt als Militär- und politiſcher Schriftſteller auf den Plan. Seine Diſſertation handelt von dem Unterſchied in der Bewaffnung der alten und der neueren; als Sekretär Igelſtröms läßt er in Warſchau 1793 eine kleine Schrift „Über Prüfung und Beſtimmung junger Leute zum Militär“ drucken, worin er gegen den Schlendrian der Alltagsoffiziere Stellung nimmt und auf den inneren Beruf wie auf die Herzens- und Geiſtesbildung der jungen Offiziere Wert legt. Seine polniſchen und ruſſiſchen Erlebniſſe verwertet er in ein paar anderen lebendig geſchriebenen Flugſchriften, ſchon durch Mottos kündigt er ſeine Hauptabſicht an. Seiner Biographie der Kaiſerin Katharina ſetzt er die Worte: „Mit Freimütigkeit und Unparteilichkeit“ auf das Titelblatt. Er will ſich in ſeinen Schilderungen der Mäßigkeit und Mäßigung befleißen, er will ſich frei halten von der Engbrüſtigkeit der Stubenmoraliſten, er ſtrebt überall die abſolute Wahrheit an. Als pragmatiſcher Menſchenforſcher geht er überall aufs Pſychologiſche aus; von Igelſtröm und Süchteln, von Suwarow und Kosciuſko, von Katharina II. und Paul I., von

Stanislaus Poniatowski entwirft er treffende Charakterbilder. Er bevorzugt das Anekdotiſche noch ſtark, auch ſeine Proſa iſt manchmal noch altväteriſch trocken; aber man ſpürt doch den Einfluß Abbts und Herders ſowie der von ihm hochgeſchätzten hiſtoriſchen Schriften Schillers. Am lebendigſten und anſchaulichſten ſchildert er die Straßenkämpfe in Warſchau, die er als Augenzeuge mitgemacht hat. Überall aber ſucht der aufgeklärte Philanthrop die Züge der Menſchlichkeit auf und hebt ſie ſtark hervor. Nicht als Literat von Beruf, ſondern um als Weltmann auf die Welt zu wirken, ſchreibt er ſeine Werke.

Zwei Bändchen vermiſchter Schriften (1796 und 1798) ſchließen ſich an. Beſcheiden nennt er ſeine Gaben „Obolen", weil er an ſeiner Fähigkeit, ein Talent darbieten zu können, verzweifelt. Hier kommt neben dem Dichter, als welcher er in den gemeinſam mit Münchhauſen herausgegebenen „Rückerinnerungen" 1797 auftritt, der Moralphiloſoph zu Worte. „Das polniſche Mädchen, eine Erzählung aus dem letzten Kriege" iſt eine Studie nach Wieland, mit deſſen Breite und nicht ohne deſſen Lüſternheit, eine ſentimentale Verherrlichung treuer Jugendliebe und edelmütiger Entſagung. Die ernſten proſaiſchen Abhandlungen verraten den Schüler Garves und Kants, vor allem aber des Leipziger Moralphiloſophen Platner, dem das erſte Bändchen in überſtrömender Dankbarkeit gewidmet iſt. Kurz und bündig ſpricht Seume ſeine Lebensanſchauung aus, indem er den Egoismus als das Grundprinzip alles menſchlichen Handelns und Strebens aufſtellt. Er verteidigt den Atheismus gegen die ſchwarzen Verleumdungen und Übertreibungen der Sittenrichter. In heiligem Feuereifer wendet er ſich gegen die Abgöttin Mode, die mit blinder Despotie unter mancherlei Benennungen überall regiere, wo ſich die Strahlen der Vernunft vor den Nebeln der Leidenſchaft zurückziehen müſſen, die bei Großen Zeremoniell, bei den Theologen Ritual, bei den Rechtsgelehrten Obſervanz, bei den Ärzten Methode, bei allen Eingeweihten Glaube, bei allen Laien Sitte und Gebrauch heiße und deren Urſprung meiſt aus dem Beſtreben irgend einen Fehler zu verbergen abzuleiten ſei. Er donnert gegen den verderblichen Einfluß des Spiels, des Kartenſpiels, der geſchmackloſeſten aller Beſchäftigungen, der langweiligen Miſchung bunter Papierfiguren;

unmöglich könnten die energiſchen Abendländer die erſten Erfinder dieſes Tandes ſein, aus dem faulen Orient müſſe es durch irgend eine Horde indolenter Betelkauer zu uns herüber gekommen ſein. Er erhitzt ſich in dem Kampf gegen dieſe peſtartige Seuche, die alles zerſtöre, wo ſie auftrete, gegen dieſe Hirnwut immer mehr und mehr; er legt dar, wie das Spiel aus der Annehmlichkeit bald zur Qual werde, nach und nach Gewohnheit, dann Neigung, dann Leidenſchaft, dann Wut, dann Furie, bald krebsartig um ſich her freſſe und bald mit allen Schrecken des Verderbens töte; ſchwarz in ſchwarz malt der rigoroſe Moraliſt die Schickſale einzelner Opfer der Spielwut. Mit unerträglicher Weitſchweifigkeit behandelt er die überflüſſige Frage: „Warum der Schmerz der Eltern bei dem Verluſte kleinerer Kinder größer und heftiger als bei dem Verluſte erwachſener ſei.“

In dem zweiten, Gleim gewidmeten Bändchen verwertet er ſeine Leipziger und Warſchauer Theatererinnerungen zu einem dramaturgiſchen Aufſatz voll lehrreicher Winke und techniſcher Kenntniſſe. Er ſteckt tief in den moraliſierenden Anſchauungen der Leſſingſchen Zeit, aber er hat Verſtändnis für die Aufführung Shakeſpeareſcher Stücke und lobt Goethes Analyſe des Hamlet im Wilhelm Meiſter; nicht bloße Wahrheit, ſondern ſchöne Wahrheit verlangt er auf der Bühne; er meint, daß man zwar das Häßliche in der Kunſt ertragen könne, ſchließt aber das Ekelhafte aus. Er nimmt einen Grundſatz unſerer modernſten Bühnenleiter, der allerdings den Totſchlag der Kunſt durch den Dilettantismus bedeutet, vorweg, wenn er ausführt, eine Theatergeſellſchaft könnte nicht Mannigfaltigkeit der Subjekte genug in ihrer Mitte haben, auch manche ſchlechte mit eingerechnet; denn es ſei kein Schauſpieler ſo ſchlecht, der nicht irgend eine Rolle vorzugsweiſe vortrefflich oder weit beſſer machte, als der größte Meiſter der Kunſt, weil die Natur jedem ſeinen eigenen Stempel gegeben habe.

Der abwechslungsreiche Inhalt der Obolen wird durch eingeſtreute Aphorismen, Anekdoten und kleine Satiren noch bunter; die Miſchung von Ernſtem und Humoriſtiſchem macht ſie den erſten Sammelwerken des mit Seume gleichaltrigen Jean Paul nicht unähnlich, die zahlreichen Anſpielungen auf polniſche Verhältniſſe verleihen dem Buch einen fremdartigen Reiz.

Nahe verwandt mit den moraliſchen Aufſätzen der Obolen iſt das um das Jahr 1799 auf Göſchens Wunſch von Seume entworfene „Pflichten- und Sittenbuch für Landleute“, das aber dem Ideal des Verlegers nicht völlig entſprach und daher liegen blieb, bis es nach Seumes Tod unter dem unzutreffenden Titel: „Ein Nachlaß moraliſch-religiöſen Inhaltes“ durch einen ſeiner Freunde veröffentlicht wurde. Den Vergleich mit ähnlichen Werken Schloſſers, Peſtalozzis, Arndts u. a. hält das kleine Büchlein wohl aus, wenn es auch vielleicht zu ſehr in die Breite geht und wenn ſich auch der einſtige Predigtkandidat darin nicht verleugnet. Schlicht und einfach ſpricht er darin als Landmann zu den Landleuten, denen er durch ſeine Abſtammung, durch ſeine Vorliebe für Bewegung und Tätigkeit im Freien, durch ſeine Neigung zu einfacher Lebensweiſe, durch ſeine Sparſamkeit, Genügſamkeit, ja Bedürfnisloſigkeit naheſtand. Moraliſierende Abhandlungen, durch viele Sprichwörter, wie Seumes Vater ſie in der Rede zu gebrauchen liebte, gewürzt, wechſeln mit Dialogen nach Claudius Muſter und mit leicht verſtändlichen Gedichten ab. Eindringlich bekämpft er auch hier die Folgen der Spielſucht, ſowie die des Trunks. Es iſt ſchade, daß Seume der weitere Weg zu ähnlicher Wirkſamkeit verbaut wurde; er beſaß alle Eigenſchaften, um ein ausgezeichneter Volksſchriftſteller zu werden.

Am Ende ſeiner erſten Periode, kurz vor dem Antritt ſeines Spaziergangs nach Syrakus und zum Teil durch dieſen Plan veranlaßt, vereinigte Seume ſeine zerſtreut gedruckten Gedichte zu einer (ſpäter mehrfach aufgelegten) Sammlung (1801). Wie Leſſing in der Dramaturgie, aber mit mehr Recht als dieſer, weiſt er in der Vorrede dazu den Namen eines Dichters von ſich ab. Es geſchähe den nunmehr geſammelten Stücken vielleicht zu viel Ehre, wenn man ſie Gedichte nenne; aber er habe kein ſchicklicheres Wort für ihre Bezeichnung finden können. Größtenteils ſeien es nur Ausdrücke des Herzens oder Äußerungen von Gedanken, die vielleicht nur in der Individualität und den Verhältniſſen ihres Urhebers gegründet ſeien, ob er gleich ſehr vieles für allgemeine Wahrheit halte. Glätte und Geſchmeidigkeit, melodiſcher Fluß des Verſes waren allerdings Seumes Sache nicht; Härten und Rauheiten, Ecken und Kanten ſind für ſeine Gedichte charakteriſtiſch wie für

ſeine ganze Perſönlichkeit. Aber wie ſehr ihm doch auch das ſangbare lyriſche Gedicht im engeren Sinne gelingen konnte, beweiſen die ſtimmungsvollen Strophen des für ſeine Mutter geſchriebenen Morgenliedes („Gott, unter Deiner Vaterhut"), dem andere, wie das zu gleichem Zwecke verfaßte „Abendlied", wie das Morgen- und Abendlied aus dem Pflichten- und Sittenbuch, ſich anreihen. Und ſie überraſchen uns nicht bei dem Freund der Muſik und des Geſanges, dem das geflügelte Wort ſeinen Urſprung verdankt („Die Geſänge"):

Wo man ſinget, laß Dich ruhig nieder,
Ohne Furcht, was man im Lande glaubt;
Wo man ſinget, wird kein Menſch beraubt:
Böſewichter haben keine Lieder.

Selten erhebt ſich Seume in dieſen Liedern zu jauchzender Freude und jubelndem Frohſinn („Der Maimorgen", „Trinklied"); Sehnſucht nach Ruhe und düſtere Stimmung überwiegen. Daher iſt die Elegie die von ihm bevorzugte Dichtungsgattung. Er wandelt in den Spuren Ewald von Kleiſts und Höltys, Youngs und Grays. Er beſingt die Schwermut als ſeine Göttin und Freundin. Es iſt keineswegs blaſierter Weltſchmerz, vielmehr die Summe ſeiner traurigen Lebenserfahrungen, wenn er immer durch trübe Gläſer, überall das Elend ſieht:

Elend deckt die Wiege, deckt das Grab,
Elend lagert ſich um uns und lauſchet,
Wenn der Freude ſchönſter Becher rauſchet,
Sitzt am Szepter und am Bettelſtab.

Die „Elegie auf einem Feſte zu Warſchau" kommt zu dem troſtloſen Schluſſe:

Menſchheit, arme Menſchheit, Deine Lehrer,
Alle Deine Weiſen wiſſen nichts,
Flattern, ihrer Hirngeburt Verehrer,
Gleich Inſekten um den Strahl des Lichts.

Er ſelbſt iſt jener Menſchenmaler, der ſeinen Pinſel in der Schwermut ſchwarze Farben taucht und Bedrückung, Kummer und Gewinſel,

Stolz und Knechtſchaft in die Gruppe haucht. Er gedenkt ſeiner eigenen Sklavenjahre:

Und die edlen Menſchenmäkler zählen
In des Mammons großem Rechnungsbuch
Ihre Schätze nur nach Menſchenſeelen,
Und ihr Segen iſt der Knechte Fluch!

Er gedenkt des amerikaniſchen, des polniſchen Freiheitskrieges:

Mit umglühter, heißer Stirne frohnen
Unter der Deſpoten Eiſenſtab
Ganze, große, ſchöne Nationen
Von der Kummerwiege bis ins Grab.

Freiheit iſt ein Schall vor ihren Ohren;
Der Gedanke wäre Hochverrat;
Weil, zum Trotz der Sklaverei geboren,
Unſinn ihren Geiſt gefeſſelt hat.

Selbſt ein „Sohn des Kummers", begrüßt er einen mißmutigen Freund als ſeinen Bruder und entwirft ihm ſchauderhafte Gemälde des Elends, die ſieben Landplagen möchte man ſagen, nicht ohne Kraft im Ausdruck. Er ſteigert ſeinen Trübſinn bis zur Verzweiflung in dem Gedichte: „Einſame Wandlung":

Ich ſteh' allein, wie gänzlich losgeſchlagen
Von allem, was den Menſchen hält,
Und in mir liegt in Trümmern meine Welt,
Die Nacht von den geſchiednen Tagen.
Wer wagt es: „Werde Licht" zu ſagen,
Wenn alles tief und immer tiefer fällt,
Und mich zu mir zurück zu tragen? . . . .

Die Welt um mich trägt meines Schickſals Farben,
Die Ihr mit Euern Künſten ſchuft;
Mit jedem Fußtritt find' ich eine Gruft,
Wo ehmals Menſchenfreuden ſtarben,
Wo Narren Segen ſich erwarben,
Um an der Bosheit angeſteckten Luft
Dann arm und hoffnungslos zu darben.

Lehrgedichte in der Art Popes ſchließen ſich an, wie er denn ein großes Lehrgedicht „Aſträa" — wir denken dabei an Tiedges

„Urania“ — plante, von dem ſich ein idyllenartiges Fragment erhalten hat.

Er ſetzt ſeinem Vater (mit einem Anklang an Claudius), ſeiner Mutter, ſehr launig und hübſch mit leis-ſatiriſch verwerteten Voſſiſchen Tönen ſeinem teuren Lehrer, dem Rektor Korbinsky, Klopſtock, Gleim, Öſer u. a. kleine Denkmale; er beugt mit Stolberg andächtig ſein Knie vor Homers Bildnis; als „der Letzten einer unter den Sängern des Vaterlandes“ wagt er am „Opferſtein“ zu reden und der Väter Glorie kindlich zu ehren.

Kleine ſatiriſche Fabeln und Erzählungen in Gellerts, Hagedorns, Pfeffels Manier fehlen nicht. Größere politiſche Satiren, wie die „Parentation. Dem Könige Stanislaus Auguſtus Poniatowsky“ rücken ihn an die Seite des Satirikers Falck, geſchwätzige Epiſteln in die Nähe Göckingks. Einiges Schalkhaft-neckiſche („Der Zweifel“, „Fragment über den Kuß“) mahnt an Wieland und Bürger, den er in dem Liede „Zur Weinleſe“ („Herr Bacchus iſt der beſte Mann“) ſtark kopiert. Bürger, Langbein und Blumauer haben bei dem größeren humoriſtiſchen Gedicht „Lebenslauf Jeremias Bunkels, des alten Torſchreibers“ Pate geſtanden, das Erinnerungen aus Seumes Jugend und Kriegszeit bänkelſängeriſch verarbeitet und die billigen Effekte eingeſtreuter lateiniſcher Verſe nach Art der traveſtierten Äneide nicht ſcheut. In der Erzählung „Der Wilde“ ſchlägt er, einer verbreiteten Zeitſtrömung Rechnung tragend, aus einem wirklichen Erlebnis moraliſches Kapital, in der ländlichen Erzählung „Adelaide“ ergeht er ſich mit behaglicher Breite doch nicht ohne Laune in Schilderungen dörflichen Lebens, fühlt ſich aber an der entſcheidenden Stelle gezwungen, ſchweigend auf Wielands „Seelengriffel“ zu verweiſen.

Dagegen verrät des Engländers Glover kräftigenden Einfluß die knapper gehaltene Erzählung von Leonidas' Heldentod: „Das Opfer“, worin er dieſen und ſeine Genoſſen als der Freiheit Lieblingsſöhne feiert, gewiſſermaßen ein kondenſiertes Epos in kurzen, gedrungenen Sätzen, ein Seitenſtück zu Seumes Heldendrama: „Miltiades“. Man denkt an Kleiſts „Seneka“ und „Ciſſides und Paches“, an Leſſings „Philotas“; ein Hauch von dem Stoizismus der preußiſchen Dichterſchule, durch Gleim ihm vermittelt, weht zu Seume herüber. Als ein ſpäter Vertreter über-

holter Dichtergruppen ſteht er ſo, etwas zurückgeblieben und vereinſamt, am Anfang des Jahrhunderts inmitten der klaſſiſchen und romantiſchen Dichter da, von manchem geachtet und geſchätzt, aber kaum viel gekannt und berühmt.

Und ſo, als ein Unberühmter, trat er im Jahre 1802 an dem ſchon zwei Jahre vorher beſtimmten Tage ſeine langgeplante Reiſe nach Italien an, die ihn zum Ruhme führen ſollte. Aus dem Korrektor wurde ein Fußwanderer. Nirgends war ihm von Kindheit auf wohler geweſen, als beim Gehen im Freien, nirgends fühlte er ſich mehr in ſeiner Kraft. „Es gibt keine beſſere Panacé als guter Schritt mit Sturm um die Ohren" ſchrieb er einmal. Als ein Vorläufer des Turnweſens, ein Geſinnungsgenoſſe von Jahn u. a. zählt der rüſtige Wanderer zu den Erneuerern unſeres Volkstums. Seine Ausrüſtung war ebenſo einfach wie für ſeine Zeitgenoſſen wunderlich; er trug einen polniſchen Rock und derbe Stiefel, die er von Zeit zu Zeit beſohlen ließ, deren Oberleder aber die ganze neunmonatliche Reiſe überdauerte; das Haar kurz geſchnitten und ungepudert, die Bartſtoppeln mußte er oft lange ſtehen laſſen. Während andere Reiſende in wohleingerichteten bequemen Wagen ihren halben Hausrat mit ſich führten, beſtand ſein ganzes Gepäck aus einem Knotenſtock, einer Gummiflaſche und einem Seehundstorniſter mit etwas Wäſche und einigen Büchern, die er, nachdem er ſie geleſen hatte, Blatt für Blatt in die Winde ſtreute — nur wenige behielt er. So zog er, gleich einem ältlichen Handwerksburſchen, unſcheinbar und armſelig die Straßen dahin. Uhr und Geld hatte er gut und tief verwahrt, wodurch es ihm gelang, beides aus mehrfachen räuberiſchen Überfällen zu erretten. Die einen hielten ihn für einen franzöſiſchen Offizier, wo er dann je nach der politiſchen Geſinnung der Leute gut oder ſchlecht behandelt wurde, die anderen für einen Juden; bald ſtaunte man ihn an, bald verachtete man ihn und verweigerte ihm die Unterkunft, oft ignorierte man ihn — „den Spaziergänger läßt man gehen". Hie und da imponierte er durch ſeine Sprachgewandtheit. Viele hielten ihn für nicht geſcheit. Sein Torniſter ſtach einem Zollbeamten in Fondi ſtark in die Augen. In Palermo ließ er ihn zurück, weil man ihm ſagte, man würde ihn bloß um deſſenwillen totſchlagen, und nahm einen Schnappſack auf den Rücken. Nicht

immer geht er zu Fuß, aber auch wenn er eine Strecke zu Wagen macht, läuft er dieſem häufig voraus. An Geſellſchaft fehlt es ihm nicht. Zwar ſein Reiſegefährte, der Maler Veit Schnorr, verließ ihn ſchon in Wien, weil die Freunde von der Weiterreiſe der unſicheren, kriegeriſchen Verhältniſſe wegen abrieten; aber faſt überall findet er Begleitung; die abenteuerlichſten Exiſtenzen lernt er kennen, Eſeltreiber, Wirte, Führer, Vagabunden und Bettler, Offiziere und Mönche, einen überſpannten Schneider aus Konſtanz, einen ſchmarotzenden Zollinſpektor ꝛc. Er erfährt viele Erlebniſſe und luſtige Anekdoten, muß gute und ſchlechte Ratſchläge über ſich ergehen laſſen; der Mildherzige und Freigebige wird ausgenutzt und betrogen. Aber auch einſame, gefahrvolle Wege macht der unerſchrockene Dauerläufer; er gerät in eine Gaunerherberge; zweimal wird er überfallen; er verſinkt bei Syrakus faſt in den Sumpf, ein anderes Mal mit ſeinem Maulеſel in den Schlamm des Simäthus. Die Zollbeamten ſind ſeine Qual — die Spürer und Luger brandmarkt er in der launigen „Apotheoſe“ auf den teufliſchen Erfinder der Akziſe — die Paßreviſion iſt ſeine Marter. Aber in allen dieſen unangenehmen und gefährlichen Lagen bewahrt er ſeine gute Laune, ſeinen Humor.

Seine Genügſamkeit und Bedürfnisloſigkeit feiert jetzt ihre Triumphe. Schon vor dem Frühſtück legt er ein großes Stück Weges zurück. Seine Nahrung iſt die einfachſte, Brot und Käſe, auch ein paar Früchte, ein paar Zwiebeln genügen ihm. Als Abachant, wie er ſich nennt, verſchmäht er den Wein, friſches Quellwaſſer iſt ihm das liebſte Getränk. In der ſchneidigen Kälte der nächtlichen Ätnabeſteigung labt er ſich mit gefrorenen Apfelſinen und mit Schnee, während ſeine engliſchen Begleiter dem Rum tüchtig zuſprechen. Ein kriegeriſches Zeitalter konnte von ihm lernen, wie man aus der Not eine Tugend macht.

So pilgert der Torniſterträger im Januar durch die winterlichen Landſchaften Öſterreichs. Von Wien nach Graz über den Semmering braucht er vier Tage. Zu Anfang des Februar iſt er in Venedig. Den Plan, von Ankona am Adriatiſchen Meere hinzuwandern, gibt er der Unſicherheit wegen auf, geht geraden Weges auf Rom zu, eilt aber ohne längeren Aufenthalt weiter, um noch vor Eintritt der wärmeren Jahreszeit nach Sizilien zu kommen. Der

Spaziergang um die Insel ist das kühnste und gefährlichste Abenteuer. Syrakus ist sein Ziel. Dann geht er wieder nordwärts, hält sich auf der Rückreise länger in Rom auf, wandert durch Oberitalien und die Schweiz (über den Gotthard) nach Paris und von da nach Hause.

Offenen Sinnes beobachtet er Sitten und Gewohnheiten, Aussehen und Sprache der Menschen. In Böhmen macht er die Bemerkung, daß der böhmisch-deutsche Dialekt in Lowositz ziemlich angenehm sei und die Worte nicht halb so dick und widrig hervorgurgle wie der gebirgische in Sachsen. Er achtet auf Trachten und Volksmelodien, er studiert die verschiedenen Arten des Weinbaus von Meißen bis nach Syrakus. Die Natur interessiert ihn mehr als die Kunst, obwohl ihn einzelne Kunstwerke, wie Canovas Hebe, in Entzücken versetzen; in der süditalienischen Landschaft schwärmt er; gern möchte er sich bei den Kamaldulensern in Neapel ansiedeln oder am Fuß des Ätna hausen. Dort, am Vesuv, am Gotthard bricht der sonst Zurückhaltende in Bewunderung aus. Mehr aber nehmen ihn die sozialen und politischen Verhältnisse in Anspruch. Der Anblick des Elends, der Notschrei des Jammers durch die ganze Insel hin erregt sein tiefstes Mitleid, zerreißt ihm das Herz. Nie habe er eine solche Armut gesehen und nie habe er sie sich so entsetzlich denken können. Um alles in der Welt — ruft er aus — möchte er jetzt nicht Beherrscher von Venedig sein, er würde unter der Last seiner Gefühle erliegen. Je schöner die Landschaft wird, desto lauter wird seine Klage über deren Verödung, desto heller seine Entrüstung über die staatlichen Faktoren, die sie verschuldet, über die Geistlichkeit, die er dafür verantwortlich macht. Ein julianischer Haß gegen das Christentum ergreift den von innerer Frömmigkeit erfüllten Zweifler. Mit Schiller ruft er die alten Götter zurück in die entweihten Gefilde; Ceres, der Schutzgöttin Siziliens, legt er Worte der Trauer in den Mund über die Verödung ihrer Wiege, des lieblichen Eilands, des herrlichen Gartens der Erde. Er hält ein vernichtendes Strafgericht über die Regierungen. Als alter Soldat endlich sieht er Städte und Häfen mit strategischem Blick an und entwirft im Gedanken Pläne zur Eroberung Siziliens.

Je weniger ihn die Gegenwart befriedigt, desto öfter schweift sein historisch geschulter Blick in die Vergangenheit zurück. Die

Liebe zu Italien, die Sehnſucht nach Syrakus war ihm ja durch die geliebten Alten eingehaucht worden. Sie geleiten ihn daher überallhin. Er lieſt auf der Reiſe Livius und Tacitus, in Syrakus Theokrit, den er auch überſetzt, auf dem Schiff Vergil und Homer. Er ſieht jede Gegend doppelt, in ihrer jetzigen Geſtalt und wie ſie einſt geweſen, er trauert in einer Elegie darüber, daß in Päſtum keine Roſen mehr blühen. Überall ſucht er die Geſellſchaft von gelehrten Antiquaren, ſteigt in Syrakus in die Gefängniſſe des Dionyſius hinab, beſieht aufmerkſam Pompeji und die römiſchen Ruinen. Nimmt er ſich auch nicht überall die genügende Zeit zum Lernen und Forſchen, ſo bedauert er doch oft, nicht genug gelernt zu haben.

Dieſe abenteuerliche Reiſe beſchrieb Seume nach ſeiner Rückkehr in zwangloſen Briefen an einen Freund. Im Jahre 1803 erſchien der „Spaziergang nach Syrakus“ im Druck, Seumes bekannteſtes und bis heute am meiſten geleſenes Buch, das in zahlreichen Ausgaben und Nachdrucken verbreitet iſt. Seine Wirkung erklärt ſich leicht. Zunächſt zog der abſonderliche Fußgänger die Aufmerkſamkeit des Publikums in der Erzählung ebenſo auf ſich, wie in der Wirklichkeit. Die Seltenheit und Seltſamkeit des Unternehmens packte die Leſer. Dann war die Zeit noch arm an Reiſebeſchreibungen (von Goethes unvergleichlichem Werk waren damals nur ein paar Bruchſtücke veröffentlicht) und Reiſehandbüchern über Italien und dieſe enthielten nur das Nötigſte und Wiſſenswerteſte. Gerade das aber läßt Seume beiſeite, verweiſt vielmehr auf dieſe landläufigen Handbücher. Er will keine objektive Reiſebeſchreibung geben, er will ſchildern, was er geſehen hat. Nicht das Land, ſondern der Reiſende ſteht im Mittelpunkt. Auch ein Reſt der alten Sentimentalität, wie ſie Sterne durch ſeine „Empfindſame Reiſe“ in Mode gebracht hatte, wohnt dem ſcheinbar Nüchternen und Trockenen inne. Nicht ſelten nimmt der Dichter dem Erzähler die Feder aus der Hand. Vom „Schädel des Verderbers“, des Veſuvs, vom Turm des Kapitols herab ertönen ſeine Elegien. Wie Thümmel, weiß aber auch Seume luſtig und ergötzlich zu erzählen. Er liefert eine Reihe lebendiger Porträts, er fixiert die Geſpräche mit naturaliſtiſcher Treue, mit trocknem Humor tiſcht er alle möglichen Anekdoten auf: ſo iſt

der „Spaziergang nach Syrakus“ ein höchſt unterhaltendes Buch gewörden und bis heute geblieben.

Ein andres kam hinzu. Die uralte deutſche Sitte des Wanderns war etwas in Verachtung gekommen. Die Naturſchwärmer der Siebzigerjahre des 18. Jahrhunderts hatten ſie wieder in Aufſchwung gebracht. Goethe und die Brüder Stolberg durchwanderten die Schweiz. Goethes „Wanderer“ ſtößt in den Ruinen eines römiſchen Tempels auf das in Bedürfnisloſigkeit gedeihende Leben der Gegenwart; er hält, wie Seume, den Blick auf die beiden Welten gerichtet. Genialiſch brauſt „Wanderers Sturmlied“ auf Feuerwolken dahin. Fröhlich zogen die romantiſchen Freunde Achim von Arnim und Clemens Brentano den Rhein entlang. Die geſamte wandernde Jugend, Studenten und Handwerksburſchen, Vaganten und Vagabunden erſchienen im poetiſchen Licht. Lieblichheiter ertönen die Wanderlieder Eichendorffs und Wilhelm Müllers. Alte Volkslieder gleichen Themas leben wieder auf. Alles dies kam dem realiſtiſcheren Werk des bedürfnisloſen Italienwanderers zugute und der ihm geſpendete Anteil riß wieder andere mit ſich fort. Und ſo zieht ſich ein unſichtbarer Faden von ihm bis zu dem „deutſchen Gil Blas“, Johann Chriſtof Sachſe, deſſen Memoiren Goethe mit einem empfehlenden Vorworte verſah und deſſen Gebeine zu Seumes Füßen am Teplitzer Friedhofe ruhten, und bis zu dem Geſchichtsſchreiber des Handwerksburſchentums, dem aus langer Vergeſſenheit ſoeben zu neuem Leben erweckten Böhmerwaldſchriftſteller Joſef Meßner.

Nicht zum wenigſten verdankt Seumes Buch den großen Beifall, den es fand, den vielſeitigen feinen und richtigen Beobachtungen des wirklichen Lebens, die darin niedergelegt ſind. Mit Abſicht ſetzte er ſeine derbere Koſt der „Milchſpeiſe“ der Romane entgegen. Er ſchildert tatſächliche Verhältniſſe, er gibt hiſtoriſche Belege. Von Stolbergs kritikloſer Bewunderung iſt er weit entfernt. Den Zuſtand des damaligen Italien konnte man aus dem Buch wirklich kennen lernen. Seine berechtigten Klagen und freimütigen Anklagen fanden in tauſenden von gleichgeſtimmten Seelen lauten Widerhall, ſein Liberalismus in religiöſen und politiſchen Dingen zündete; ſelbſt ſeine Übertreibungen in den zahlloſen Ausfällen gegen das „Bonzentum“ fanden in weiten Kreiſen Zuſtim-

mung. In jener fieberiſch bewegten Zeit kam das Buch im richtigen Augenblick. Politiſch und ſchriftſtelleriſch war es ein Treffer. Es iſt Seumes bedeutendſte Leiſtung, die er mit ſeiner zweiten Reiſebeſchreibung nicht zu übertreffen vermochte.

Als Begleiter eines jungen Livländers reiſte er im Sommer 1805 über Warſchau zunächſt nach Dorpat, von da nach Petersburg, machte von dort einen Abſtecher nach Moskau, ging über Finnland nach Schweden und von dort über Dänemark nach Hauſe. Unter dem Titel: „Mein Sommer 1805“ hat er dieſe Reiſe im folgenden Jahre beſchrieben. Nicht ganz mehr iſt er der rüſtige Wanderer von früher. Nur einen Teil des Weges hat er zu Fuß zurückgelegt, meiſtens fährt er. Allerdings nicht immer zum Vergnügen. Auf den ſchlechten Wegen von Petersburg nach Moskau — der Zitterpartie — wird er derart hin und her geſchleudert, daß ihm die Feder ſeiner Uhr ſpringt; die Moskauer Uhrmacher gaben ihm den Rat, er möge ſie erſt in Petersburg machen laſſen, ſie würde auf dem Rückwege wieder ſpringen. Aber auch ſo bot die Reiſe des Merkwürdigen genug. Er ſieht in Warſchau und Petersburg die Stätten ſeiner einſtigen Wirkſamkeit wieder, nimmt alte Beziehungen wieder auf, wird von einigen ſeiner früheren Gönner freundlich begrüßt, von andern abgewieſen; den Plan, ſich vom Kaiſer eine Penſion zu erbitten, gibt er in übertriebenem Selbſtändigkeitsgefühl wieder auf. Schaudernd ſteht der Geſinnungsgenoſſe Schubarts in der Gruft der ruſſiſchen Kaiſer und ſinnt der Vergangenheit und Zukunft der Nation nach. Das magiſche, gefühlbetäubende, vernunfttötende Tongewirre der Moskauer Glocken gibt ihm tiefe Aufklärung über die Taktik der geiſtlichen und weltlichen Deſpotie. Inmitten der fremden Umgebungen kommt ſein ſtarkes Heimatsgefühl mächtig zum Durchbruch. Das verfallene und verödete Nowgorod erinnert ihn an die Schwäche Deutſchlands. Die Nachricht vom Tode Schillers, die er in Petersburg durch Klinger erfährt, erſchüttert ihn bis ins Innerſte und eine Nänie auf den verehrten Dichter ringt ſich auf der Heimreiſe aus ſeiner Seele los. Vor dem erſten Buchenblatt, das er in Schweden wiederſieht, fällt er auf den Raſen nieder und küßt es, der vaterländiſche Baum erinnert ihn an das ferne Vaterland.

Aber auch heiter und vergnügt iſt er auf der neuerlichen Reiſe, und in luſtiger Geſellſchaft — während der Heimfahrt auf dem Schiffe — entzieht er ſich bei allgemeiner Sangesfreudigkeit der Aufforderung nicht, auch ein eigenes altes Soldatenſtückchen zum beſten zu geben. So unterhaltend wie das frühere Buch war dieſes zweite aber doch nicht. Die durchreiſten Länder lagen den Deutſchen zu fern, die geſchilderten Verhältniſſe waren zu fremdartig. Obgleich es viele Vorzüge des „Spazierganges“ aufweiſt, konnte es ſich die gleiche Gunſt beim deutſchen Publikum nicht erwerben. Erſt in Seumes geſammelten Werken wurde es wieder gedruckt.

Von da ab hatte Seume nur mehr zu kleineren Ausflügen Luſt und Kraft gefunden. Von Natur zur Schwermut neigend, im Verkehr mit Klinger durch deſſen Peſſimismus angeſteckt, durch die Zeitverhältniſſe verbittert und vergrämt, ſchließt er ſich noch mehr gegen die Welt ab als früher. Einſam lebt er dahin. Die „gute Pilgerin“, um die er einen Freund beneidet, hat er trotz vielem Suchen nicht gefunden. Er verſchmäht es, ein Amt anzunehmen, und ſieht ſich — ſeit 1808 von ſchwerer Krankheit heimgeſucht — auf die Gnade Anderer angewieſen. Während einer Krankheitspauſe (Februar 1809) ſchildert er in dem Gedichte „Kampf gegen Morbona“ ſeine Leiden, des vergangenen Wanderglücks und einſtiger freundſchaftlicher Förderung wehmütig gedenkend. Zuletzt zog es ihn noch nach Weimar zum alten Wieland. Durch die weimariſchen Herrſchaften wird die Verbindung mit dem ruſſiſchen Hof wieder angeknüpft. Die ihm von dort bewilligte Penſion traf Seume aber nicht mehr am Leben. Tiedge und Eliſa von der Recke nahmen den Kranken nach Teplitz mit. Im alten hiſtoriſchen Pilgeranzuge wanderte er täglich nach Schönau. Es war ein letztes ſcheinbares Aufflackern ſeiner regſamen Lebenskraft und Lebensfreude. Am 13. Juni 1810 wurde er von ſeinen ſchweren Leiden erlöſt.

In dieſem letzten Luſtrum ſeines Lebens, in dem er auf das fortgeſetzte Drängen ſeiner Freunde die Selbſtbiographie zu ſchreiben begann (er gelangte aber nur bis zur Rückkehr aus Amerika) und nach einer Pauſe von einem Vierteljahrhundert zur philologiſchen Tätigkeit zurückkehrte, in dieſer letzten Periode zieht er als Politiker und Patriot unſere Aufmerkſamkeit auf ſich. Schöngeiſtigen

Beſtrebungen ſtets abhold, das papierene Jahrhundert verdammend, nur aus Tätigkeitstrieb zur Feder greifend, reiht Seume ſich mehr den Publiziſten und Rednern jener Epoche, den mit ihm faſt gleichaltrigen Gentz und Fichte, den Arndt und Schleiermacher als unſern großen Weimarer Dichtern an, deren Schätzung er ſich dennoch erfreuen durfte. Strebten Schiller und Goethe darnach, die Politik ſich möglichſt fern zu halten, ſo ging unſerm Freund die Politik über alles; ſtrebten dieſe einem weltbürgerlichen Ideal der Humanität zu, ſo war Seume zwar ſtolz auf den Namen eines vernünftigen Philanthropen, aber die Bewahrung und Hebung des eigenen Volkstums war das höchſte Ziel ſeines Daſeins. Schon der „Spaziergang nach Syrakus“ war durch die eindringliche Schilderung der ſtaatlichen Mißſtände Italiens, durch zahlloſe Anſpielungen wie durch größere Exkurſe, durch die Seitenblicke und -hiebe auf die vaterländiſchen Zuſtände eine politiſche Schrift und mutvoll wandte er ſich in der Vorrede dazu mit ſeiner Forderung nach Freiheit und Gerechtigkeit unmittelbar an die Fürſten: „Sobald die Könige den Mut haben werden, ſich zur allgemeinen Gerechtigkeit zu erheben, werden ſie ihre eigene Sicherheit gründen und das Glück ihrer Völker durch Freiheit notwendig machen.“ Hatte er aber beim „Spaziergang“ noch den Ehrgeiz gehabt, ein Buch zu machen, das auch äſthetiſchen Wert beſäße, ſo iſt dagegen in der ruſſiſchen Reiſebeſchreibung die Schwenkung zur Politik vollzogen; diktatoriſch verkündet er, im Sinne ſpäterer Geſchlechter, im Sinne von Gervinus und des jungen Deutſchland: „Die Zeit der Dichtung iſt vorüber, die Wirklichkeit iſt angekommen“ und in der wichtigen Vorrede dazu legt er ſein politiſches Glaubensbekenntnis offen und freimütig dar. Beredt wie Fichte, aber auch einſeitig wie dieſer, trägt er ſeine Anſicht vor. Wir preiſen den ſchönen Zufall, daß von den großen deutſchen Patrioten es gerade Fichte war, der Seumes Leiche mit zu Grab geleitete.

Er war ſich der Schwierigkeit ſeines Unternehmens wohl bewußt, aber auch der Zuſtimmung von Hunderttauſenden. Kühn ſprach er es aus, daß er für ſeine Überzeugung ſein Haupt ohne Reue auf den Block legen würde, wenn es nötig wäre. Aber den Namen eines Revolutionärs weiſt er von ſich. Nicht ſtürmen wolle er, aber offen ſagen, wo er glaube, daß die Krankheit liege. Er

überblickt die Entwicklung Europas; er geht der Urſache der deutſchen Ohnmacht und Schwäche, der franzöſiſchen Stärke und Überlegenheit nach. All unſer Unglück ſchiebt er auf die Beibehaltung jener Privilegien, von denen die Franzoſen durch die Revolution ſich rechtzeitig zu befreien gewußt hätten. Er verlangt gemeinſames, einheitliches Recht als notwendige Vorbedingung des Gemeinſinns. Gemeinſamkeit des Rechts iſt ein göttlicher Gedanke, vielleicht das ſchönſte das wir haben, ruft er aus, während er jedes Privilegium als die Peſt der Geſellſchaft verabſcheut. Aus ſeiner Jugenderfahrung ſchildert er die Leiden des Frohndienſts. Scharfäugig muſtert er alle Geſellſchaftsklaſſen: „Alle wollen nur genießen und niemand will tun. Jeder bürdet den anderen auf; keine allgemeine Übereinſtimmung zum Guten, kein tätiges Mitwirken zum Gemeinwohl! ... Die Feinde ſind nur ſtark durch unſere phyſiſche und moraliſche Schwäche, die unſere Schuld iſt. Überall iſt unter dem Volke grobe ſchmutzige Selbſtſucht. Unter unſeren Fürſten herrſcht Mißtrauen; einer freut ſich über das Unglück des andern, wird ohnmächtig durch Trennung, greift unüberlegt nach jedem kleinlichen Vorteil des Moments und bringt endlich ſich und die Nation an den Rand des Verderbens.“ Wenige Monate vor der Schlacht von Jena höhnt er: „Knaben ſtehen dort, wo Männer ſtehen ſollten“ und ſtößt den Kaſſandra-Ruf aus: „Wir ſind, wenn wir ſo fortfahren, in Gefahr, weggewiſcht zu werden wie die Sarmaten und bald wird man in unſere Gerichte fremde Befehle in einer fremden Sprache bringen.“

An dem Tag der Schlacht bei Jena nimmt der Tiefgebeugte ſich feſt vor, nicht mehr deutſch zu ſchreiben, das heißt: nichts mehr „in dieſer Sprache der Faulheit und Dummheit, der Deſpotie und Sklaverei“ drucken zu laſſen. Und wirklich ſchweigt er von da ab. Nur ſo blieb er dem Späherblick Napoleons entzogen und vor dem Schickſal anderer Patrioten bewahrt. Bloß ſeinem Tagebuch — unter dem Titel „Apokryphen“ erſt nach ſeinem Tod und dann noch in arger Verſtümmlung gedruckt — vertraut er ſeine geheimen Gedanken an. Immer von neuem formuliert er dieſelben Klagen und Vorwürfe. Von Tag zu Tag verfolgt er die zunehmende Sklaverei des Kontinents durch Napoleon, den er bedauert, weil er ſeiner göttlichen Miſſion untreu geworden ſei. Er gießt

die Lauge ſeines Spottes über die deutſche Ohnmacht aus. Er wünſcht alle erdenklichen Höllenſtrafen herab auf den Erfinder der Privilegien und zaubert um das Dioskurenpaar Freiheit und Gerechtigkeit immer neue Strahlen himmliſcher Schönheit bis zu dem reſignierten Stoßſeufzer: „Und wenn Freiheit und Gerechtigkeit in Ewigkeit nichts als eine ſchöne Morgenröte wäre, ſo will ich lieber mit der Morgenröte ſterben, als den glühenden, ehernen Himmel der blinden Deſpotie über meinem Schädel brennen laſſen.“ Und dennoch ſah er die ſchöne Wiedergeburt ſeiner Nation von fern und inmitten des troſtloſen Jammers wagt er doch das vertrauensvolle, prophetiſche Wort, das erſt unſere Zeit erfüllt ſehen ſollte: „Wer die Deutſchen zur Nation machen möchte, machte ſich zum Diktator von Europa.“

Als es immer ſchwieriger wurde, offen die Wahrheit zu ſagen, da griff Seume, um ſeinen Wünſchen Hörer zu gewinnen, zum Mittel der Dichtung. Nicht abgeſchreckt durch frühere Mißerfolge auf dramatiſchem Gebiet, machte er ſeinen Liebling Miltiades zum Helden eines rhetoriſchen Dramas (1808), das er nach dem Vorbild der bewunderten Stücke Voltaires und unter dem Einfluß des Collin'ſchen „Regulus“ nicht ſehr geſchickt zurecht zimmerte. Die Maſſenſzenen des Schillerſchen „Wilhelm Tell“ ſpornten ihn nicht zur Nacheiferung an; er vermeidet die Volksverſammlungen, weil ſie ſich auch beim reichſten Perſonal auf der Bühne dürftig und ärmlich ausnehmen möchten. Die große Anklagerede des Xanthippus gegen den Miltiades und die Verteidigungsrede des Themiſtokles bilden den Mittelpunkt, ohne den Leſer für oder gegen den Helden zu erwärmen. Aber in die Monologe ſeines gefangenen Helden gießt Seume ſeine eigene heiße Liebe zum Vaterlande:

Mein Vaterland! Des Herzens letzter Puls
Schlägt bei dem teuren Namen hoch und heiß.
Mit tiefer Wehmut denk' ich nur an dich,
An dich, an dich allein, mein Vaterland.

Unter einer Fülle wohlgefügter Sentenzen prägt er das ſchöne Wort:

Das Göttlichſte für einen freien Mann,
Der Erde Himmel iſt das Vaterland

und wie der ſterbende Attinghauſen ſcheidet ſein Miltiades mit dem einzigen Wunſch aus der Welt:

Seid einig in den Kampf fürs Vaterland!

So iſt dieſe Dichtung wie Kleiſts Hermannsſchlacht, wenn ihr Glanz auch neben dieſem Sonnengeſtirn erbleichen muß, dennoch ein gewaltiger Schlachtruf in ſchwerer Zeit.

Wie in die Jamben des Buchdramas hüllt ſich Seumes patriotiſche Erregung gleichzeitig in das Gewand der gelehrten Unterſuchung. Am 1. Januar 1808 ſchließt er ein verloren gegangenes lateiniſches Werk: „Bemerkungen und Konjekturen zu ſchwereren Stellen des Plutarch“ ab und in der — allein erhaltenen — Vorrede dazu ladet er alles ab, was ſein patriotiſches Herz damals bedrückte. Aber trotz der fremden Sprache, worin es geſchrieben war, fand ſich kein Zenſor, der es hätte paſſieren laſſen, kein Drucker, der es gedruckt hätte. Es iſt das flammendſte Schriftſtück aus Seumes wilder Feder. Er wiederholt die Gedanken aus der Vorrede zu „Mein Sommer 1805“ leidenſchaftlicher und rückſichtsloſer. Er ſchleudert die ſchärfſten Invektiven gegen Privilegien und Adel, gegen die Armee, gegen die Fürſten. „Schon ſind unſere Kriege nichts als große Schandmale; kaum gibt es Einen und den Andern, der ſich in Wahrheit als Mann gezeigt hätte ... Seit Friedrich II. gibt es nur wenige Männer des deutſchen Volkes, die mit Ehre in das Buch der Geſchichte eingetragen werden können.“ Sein alter Haß gegen das papierene Jahrhundert lodert wieder auf; kein Zeitalter gäbe es, das ſchönere Reden hervorgebracht hätte. „Wir ſind ein Volk von Schönrednern, Schauſpielern, Muſikern, und Philoſophen, aber dabei von Händlern und Müßiggängern, die viel Lärm machen und hin und her laufen, jedoch nichts tun. ... Wir ſind der Gegenſtand der Schmach, wir ſind nichts als Beute.“ Er, der in der gelehrten Tätigkeit ſeine letzte Zuflucht fand, ruft aus: „Wir werden von Gelehrſamkeit erdrückt, wie von Barbarei.“ Der Gipfel der Schande ſei erreicht, unſre Mutterſprache werde im eigentlichen Sinne des Wortes zur Sklavenſprache werden, wie den Polen ſtehe uns der Untergang bevor. Aber auch hier läßt er inmitten des troſtloſen Jammers

den Erzruf erſchallen zur Rettung des Vaterlands. Er ſchließt mit dem Homeriſchen Verſe:

Ein Wahrzeichen nur gilt: das Vaterland zu erretten.

Um ſeine in Stumpfſinn und Trägheit erſchlafften Zeitgenoſſen zur Rettung des Vaterlandes aufzurufen, nahm der müde Sänger noch einmal die aufgehängte Leier von der Wand. Das Lied „An das deutſche Volk im Jahre 1810“ iſt ſein Schwanengeſang. Sein Patriotismus ſchlägt darin zu hellen Flammen empor. Warum habe ihn nicht Gottes Feuer aus einer Wolke getroffen, eh' er in ſeinem Volke die Gräuel der Verwüſtung geſehen! Schmerzlich zucke es ihm durch die Gebeine bei der heißen Träne, die er auf des Vaterlandes Golgatha weine. Mit machtvollen Worten ſchildert er den Verfall, die Zerſtörung Deutſchlands, die Folgen des Krieges, die Herrſchaft der Fremden:

Unſre Frucht verzehren fremde Troſſe,
Unſre Gauen mähen fremde Roſſe,
Eine fremde Sprache zügelt uns ...

Wie mit der Poſaune des letzten Gerichts ruft er die Schuldigen auf, um alle Sünden herzuzählen, durch die ſie die Übel verurſacht haben, um endlich aber doch einen Retter aus der Not zu erflehen:

Werden unſre aufgehäuften Sünden
Nicht vielleicht noch einen Heiland finden?
Oder ſoll das Glück der Vormund ſein?
Wen noch jetzt ein edler Zorn beweget,
Wem noch reines Blut im Herzen ſchläget,
Halt' es flutend, heilig, heiß und rein!

Blicke, Genius des Vaterlandes,
Mit dem Licht gemeineren Verſtandes
Auf die Hohen und das Volk herab,
Daß wir Einheit, Freiheit, Recht erwerben,
Oder alle die Geſchwächten ſterben,
Und die Weltgeſchichte gräbt das Grab.

Mit dieſen innigen, kräftigen Verſen lebt Seume unter den deutſchen Dichtern, welche als Herolde den Freiheitskriegen mutig voranſchritten, für alle Zeiten fort.

So gilt unſere heutige Huldigung nicht bloß dem vielgeleſenen gewandten Schriftſteller und tönereichen Dichter, nicht bloß dem geſchickten Erzähler zeitgenöſſiſcher Ereigniſſe und dem unermüdlichen Moralphiloſophen, nicht bloß dem kühnen Wanderer und bewunderten Reiſebeſchreiber, ſondern ſie gilt in erſter Reihe dem zu Waſſer und zu Land umhergetriebenen großen Dulder, dem unerſchrocknen, tapfern, kraftvollen Rufer nach Freiheit und Gerechtigkeit, dem lauteren Wahrheitsfreunde, dem beredten, hochſinnigen, freimütigen Patrioten, dem guten deutſchen Manne — und der Stein, den ein deutſches Gemeinweſen ihm hier ſetzt, leuchte durch Böhmens geſegnete Gaue nicht bloß als ein Zeichen unſerer unauslöſchlichen Liebe zur deutſchen Dichtung und unſerer unverſiegbaren Dankbarkeit gegen den edlen Sänger, ſondern auch als ſtete Mahnung für uns, immer und allezeit, in guten wie in böſen Tagen, treu und zäh feſtzuhalten an unſerm angeſtammten Volkstum, auf daß, wenn auch Seumes Grab in fremdem Lande liegt, doch Seumes Denkmal niemals herniederſchaue auf ein fremdes Volk. Das walte Gott!

Goethes Freund Graf Kaſpar Sternberg und ſein Einfluß auf das geiſtige Leben in Böhmen.

Vortrag bei der von der Geſellſchaft zur Förderung deutſcher Wiſſenſchaft, Kunſt und Literatur in Böhmen aus Anlaß ihres zehnjährigen Beſtandes abgehaltenen Feſtſitzung (4. März 1901).[1]

Als man im Jahre 1899 den 150. Geburtstag von Deutſchlands größtem Dichter überall, wo Deutſche wohnen, bis nach England und Amerika hin feſtlich beging, zum Erſatz gewiſſermaßen dafür, daß die Feier von Goethes 100. Geburtstag im Jahre 1849 unter den Nachwehen der 48er Revolution untergegangen war, da legten ſich die einzelnen deutſchen Stämme und Landſchaften Rechenſchaft darüber ab, in welch engerer Beziehung ſie zu dem weltumfaſſenden Genius ſtünden. Der fränkiſche Stamm hat ihn hervorgebracht, und ihm dankt der Knabe erſte Erziehung und Anregung. Leipzig ſah den Jüngling ſich heranbilden. In dem damals noch zu Frankreich gehörigen Elſaß wurden ſeine künſtleriſchen Anlagen und ſein nationaler Sinn geweckt, erſter Liebe Glück und Leid ſtählte ſeine Seele. Die Schweiz bot der entzündlichen Phantaſie neue Nahrung und ſchärfte ſeinen Blick für Beobachtung der Natur. In Thüringen fand er ſeine zweite Heimat, und das Herz Deutſchlands wurde durch ihn zum geiſtigen Zentrum Europas; Schwaben ſandte ihm auf der Höhe ſeines Lebens

[1] Bericht über die Feſtſitzung, Prag 1901, S. 11 ff.; Mitteilungen des Vereines für die Geſchichte der Deutſchen in Böhmen 29, 427 ff.

den berufenſten Mitarbeiter zu, der einen neuen poetiſchen Früh-
ling in ihm hervorzauberte. Hatte ein Deutſch-Ungar (Öſer) den
Jüngling in das Studium der Kunſt eingeführt und ihm Winkel-
manns Schönheitsideal vermittelt, ſo war es die heitere Frohnatur
einer begabten Oberöſterreicherin, die den Greis in den heimiſchen
Rhein- und Maingegenden einen dichteriſchen Nachſommer erleben
ließ. Hätte man damals auch bei uns in Erfüllung der höchſten
nationalen Pflichten dieſem geheiligten Augenblick, das richtige
Verſtändnis entgegen gebracht und die für die gegenwärtige Ge-
neration in ſolcher Weiſe nie wiederkehrende Gelegenheit nicht
ungenützt vorübergehen laſſen, hätten ſich damals auch die Deutſchen
in Böhmen darauf beſonnen, was ſie mit der größten dichteriſchen
Erſcheinung, die die neueren Jahrhunderte hervorgebracht, verbindet:
ſo hätte man feſtſtellen müſſen, daß es zwar viele deutſche Land-
ſchaften gäbe, denen Goethe mehr verdanke als Böhmen, obwohl
er in den böhmiſchen Bädern ſo oft das koſtbare Gut ſeiner Ge-
ſundheit wiedergefunden hat und auf ſeinen ſechzehn, oft auf meh-
rere Monate ausgedehnten Reiſen dahin vielfache Anregung er-
fuhr, kaum aber eine zweite deutſche Landſchaft, welche ihrerſeits
Goethe ſo viel zu danken habe als Böhmen. Seit langem war
unſer Land dem geiſtigen Fortſchritt entfremdet, von der Ent-
wicklung des deutſchen Mutterlandes durch politiſche und ſoziale
Verhältniſſe abgeſchnitten, einer dumpfen und trägen Ruhe über-
antwortet, in der die ſchönſten Anlagen verkamen. Für dieſes Land,
deſſen ſchroffe, geiſtige Abgeſchloſſenheit und Iſoliertheit Goethe
des öfteren mit der merkwürdigen geologiſchen Abgeſchloſſenheit
verglich, war es ein mächtiger Anſporn, eine unwiderſtehliche Auf-
munterung, ja Aufreizung zum Fortſchritt, daß der größte deutſche
Dichter ſo feſte Wurzel darin ſchlug. Goethe iſt der Erwecker un-
ſeres geiſtigen Lebens geworden, der Bahnbrecher und Wegweiſer
auf dem Pfad kultureller Entwicklung. Er hat uns uns ſelbſt
kennen gelehrt; er hat die vereinzelten Forſcher gegenſeitig aufein-
ander aufmerkſam und ſie miteinander bekannt gemacht. Er gab
der einheimiſchen Naturforſchung, beſonders auf dem Gebiet der
Mineralogie und Geologie neuen Schwung, er beſchrieb unſere
landſchaftlichen Schönheiten, er bewunderte unſere hiſtoriſchen Merk-
würdigkeiten, er beförderte die volkskundliche Forſchung, er beflü-

gelte die geſchichtlichen Arbeiten, er munterte die heimiſche Dichtung auf. Er hat unſer Land entdeckt.

Die bedeutſame Aufgabe nun, zwiſchen Goethe, der damaligen höchſten geiſtigen Inſtanz in Europa, und dem Lande Böhmen die wichtige Vermittlerrolle zu ſpielen, ihm unſere Schätze zuzuführen und auszubeuten, fiel ſeinem hervorragendſten Freund im Lande, dem Grafen Kaſpar Sternberg, zu. An der Seite Goethes, durch ſeine Freundſchaft, durch ſeinen Briefwechſel mit Goethe lebt Graf Sternberg für alle Zeiten im Andenken der Nachwelt fort. Damit iſt aber ſeine Bedeutung für das geiſtige Leben Deutſchlands und Öſterreichs keineswegs erſchöpft. Selbſt ein bedeutender Forſcher auf mehreren Gebieten der Naturwiſſenſchaft, insbeſondere der Botanik und der Paläophytologie, bildet er ein wichtiges Bindeglied zwiſchen den Naturforſchern ſeiner Zeit und half jenen ſegensreichen perſönlichen und wiſſenſchaftlichen Verkehr unter den Gelehrten anbahnen und weiterführen, der immer mehr zum unentbehrlichen Förderungsmittel der neueſten Zeit geworden iſt. Eine Reihe vorzüglicher, allgemein anerkannter Werke entſtammt ſeiner Feder. In den beiden Ländern, in denen er eine ausgedehnte Wirkſamkeit entfalten durfte, in dem Bistum Regensburg wie in Böhmen, hat er ſegensreiche Spuren zurückgelaſſen. Er hat die neuere Kultur Böhmens begründet; beiden Völkerſtämmen naheſtehend und zwiſchen beiden in uneigennütziger Weiſe vermittelnd, hat er für ihren geiſtigen Aufſchwung ſelbſtlos ſeine beſten Kräfte aufgewendet; ein organiſatoriſches Genie erſten Ranges, vereinigte er die zerſtreuten Arbeiter zu gemeinſamer erfolgreicher Tätigkeit, als deren glänzendſte Schöpfung wir das vaterländiſche Muſeum anſehen dürfen. Und das Entſcheidende iſt, daß er alles dies leiſtete aus freiem Antrieb, ohne, wie in Regensburg, ein öffentliches Amt zu bekleiden, ohne im Staatsdienſt zu ſtehen, ein freier, unabhängiger Mäzen, eine Macht für ſich. So iſt es vielleicht nicht ohne Wert, im Schoße einer Geſellſchaft, die in demſelben Lande, freilich unter vielfach geänderten Verhältniſſen, die gleichen Ziele anſtrebt, wie Graf Sternberg, das Andenken an den ausgezeichneten Mann zu erneuern, der uns ein leuchtendes Muſter und Vorbild abzugeben wohl geeignet wäre.

Trotz der verdienſtvollen Bemühungen Palackys und Bratranek, Martius' und unſeres Profeſſor Laube entbehrt Stern-

berg auch heute noch einer größeren monographiſchen Würdigung, wie ſie die Nekrologiſten gleich nach ſeinem Hinſcheiden mit Entſchiedenheit verlangten. Das Material für ein ſolches Werk, zu dem der Hiſtoriker ſich mit dem Naturforſcher verbinden müßte, iſt wohl vorhanden, freilich in bairiſchen und öſterreichiſchen Archiven verſteckt; das Weimarſche Goethe- und Schiller-Archiv dürfte vorausſichtlich ſeine Schätze willig darbieten. Sternbergs Nachlaß iſt leider zerſtreut worden. Der wichtigſte Teil davon mit den Briefen Goethes befindet ſich im Beſitz des böhmiſchen Muſeums, und ich benutze den willkommenen Anlaß, um auch von dieſer Stelle aus dem Ausſchuſſe des Muſeums und den Bibliotheksbeamten daſelbſt für die Liebenswürdigkeit, mit der mir deſſen Durchforſchung geſtattet iſt, meinen ergebenſten Dank zu ſagen. Wertvolle Ergänzungen dazu ſind mir durch die Güte befreundeter Mitforſcher zugänglich gemacht worden. Anderes verbirgt ſich allerdings noch in Privatbeſitz. Das wichtigſte Material bilden aber Sternbergs Werke ſelbſt, die in ſtrenger Auswahl zu ſammeln und den Freunden der vaterländiſchen Literatur und Geſchichte vorzulegen, eine nicht länger zu verabſäumende Pflicht für uns iſt. Der bisher nur ungenügend herausgegebene Briefwechſel mit Goethe hätte dieſe Sammlung zu eröffnen. Die gänzlich vergriffene und von Palacký nicht ohne redaktionelle Eingriffe veröffentlichte Selbſtbiographie mit den erhaltenen Tagebüchern und ſonſtigen Dokumenten hätte den zweiten Band zu bilden. Die gedruckten Reiſebeſchreibungen und die übrigen nicht ſtreng wiſſenſchaftlichen Aufſätze, vielleicht auch einige ſeiner meiſterhaften Reden und Vorreden könnten einen dritten Band füllen. Dieſe und andere Arbeiten ſind gegenwärtig noch im Fluß. Hier können nur die äußerſten Umriſſe ſeines Lebens und ſeiner Tätigkeit mit flüchtigen Strichen gezogen werden, und als Nichtfachmann bin ich in allen naturwiſſenſchaftlichen Fragen auf fremde Gewährsmänner angewieſen.

Graf Sternberg entſtammt einem alten, reichsunmittelbaren Geſchlechte, das mit den Schickſalen Böhmens und Mährens ſeit Jahrhunderten aufs engſte verknüpft iſt. Sein Vater war in jüngeren Jahren Soldat geweſen und behielt ſein Lebelang eine beſondere Vorliebe für dieſen Stand; die Mutter, eine geborene

Kolowrat-Krakowsky, war eine literariſch hochgebildete Frau. Zwei ältere Brüder Kaſpars widmeten ſich gleichfalls der militäriſchen Laufbahn; der eine iſt früh verſtorben; der andere, Joachim, hatte, wie Kaſpar, eine innige Neigung zu den Naturwiſſenſchaften und iſt, wie dieſer mit Glück unter die Reiſebeſchreiber gegangen. Kaſpar, der jüngſte, am 6. Januar 1761 in Prag geboren, war ein krankes, ſchwächliches Kind, das deswegen allzu lange weiblicher Pflege überlaſſen blieb und aus dieſem Grunde, aber auch der ökonomiſchen Verhältniſſe wegen für die geiſtliche Laufbahn beſtimmt wurde. Für den Elfjährigen ward eine Domherrnſtelle in Freiſing und bald darauf eine zweite in Regensburg erwirkt. Seine militäriſchen Anwandlungen wurden niedergeſchlagen, und 1779 trat der Achtzehnjährige, nachdem er eine vielſeitige Ausbildung genoſſen hatte, ins Collegium germanicum zu Rom ein. Man würde der geſchichtlichen Wahrheit nicht ihr Recht geben, wenn man zu betonen unterließe, daß er, deſſen glänzende Anlagen ihn auf ein tatkräftiges Wirken im Staats- oder Kriegsdienſte hinwieſen, keinen eigentlichen Beruf zum geiſtlichen Stand gehabt habe, wobei ſeine innere Frömmigkeit völlig unangetaſtet bleibe. Daß er ſich der weittragenden Entſcheidung, als ſie erfolgte, durchaus nicht bewußt war, hat er ſelbſt mehrmals aufs Entſchiedenſte hervorgehoben, am ſchärfſten in einem ausführlichen Lebensbrief an Dalberg, als dieſer ihm ſcheinbar die Coadjutorſtelle für die Regensburger Diözeſe antrug: weil er mit dem Wort Präbende keinen Begriff verbunden hätte, ſagt er, hätte er ſich die Tonſur als Knabe ruhig gefallen laſſen. Er iſt auch niemals zum Prieſter geweiht worden und hat niemals Chordienſt verrichtet. So iſt er zum Typus jener verweltlichten Geiſtlichkeit geworden, wie ſie am Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts in den Bistümern und Stiftern Deutſchlands zum Schaden der katholiſchen Kirche, aber zum Segen der geiſtigen und künſtleriſchen Entwicklung der Nation, vielfach anzutreffen war.

Das Collegium germanicum befand ſich damals, nachdem es bei der Aufhebung des Jeſuitenordens aus deſſen Händen in die der Dominikaner übergegangen war, in entſchiedenem Niedergang, wie auch der gelehrte Hiſtoriker des Kollegiums, der Kardinal Steinhuber, zugibt. Insbeſondere die Disziplin war voll-

ſtändig gelockert, und es kam ſogar zu kleinen Revolten, an denen der junge Sternberg einen hervorragenden Anteil hatte. Trotz ſeiner vorzüglichen Studienerfolge ſtellt ihm der Katalog der Anſtalt ein ſchlechtes Sittenzeugnis aus: „Er war bei vortrefflichen Geiſtesanlagen ein widerſpenſtiger, ſtolzer, hochfahrender, frecher Jüngling; ein Verächter der Regeln und der Obern und ein Anſtifter der ſchlimmſten Anſchläge, durch die er ſehr viele Zöglinge zur Auflehnung verleitete.“ Nach dreijährigem Studium entlaſſen, ſeines Eides, ſogleich wieder in die Heimat zurückzukehren, vom Papſt entbunden, konnte er mit Erlaubnis ſeiner Eltern noch ein weiteres Jahr in Italien zubringen. In Neapel verlebte er in ſchwärmeriſcher Hingabe an die Schönheiten der Natur, hierauf in Rom im empfänglichſten Kunſtgenuſſe, in demſelben Kreis von Künſtlern, in dem mehrere Jahre ſpäter Goethe verkehrte, ſeine glücklichſten Jugendtage. Vierundzwanzigjährig wurde er, nachdem er ſich ſchon früher vorübergehend in Regensburg aufgehalten hatte, in das Kapitel eingeführt und trat anfangs 1786 als Hof- und Kammerrat in des Biſchofs Dienſte.

Von dem jungen Sternberg, wie er jetzt friſch und lebensluſtig, den Frauen wohlgeſinnt und von ihnen wohlgelitten, in die hohe geiſtliche und weltliche Geſellſchaft ſeiner neuen Heimat eintritt, konnten wir uns bisher keine Vorſtellung machen. Kein Jugendbildnis von ihm iſt bekannt. Er lebt in ſeiner Altserſcheinung mit den von Goethe hervorgehobenen bedeutenden Formen ſeines Profils bei uns fort, wie ihn die erhaltenen Büſten und Medaillen zeigen und wie ihn Palacký geſchildert hat: „Sein kahler Kopf mit den ſtark ausgeſprochenen und doch regelmäßigen Zügen erinnerte an die antiken Büſten ſo mancher Philoſophen alter Zeit. Sein Mienenſpiel war weniger beweglich, aber in Verbindung mit dem feurig ſtrahlenden Auge und ſcharf markierten Munde ſehr ausdrucksvoll.“ Und auch die bisherige Charakteriſtik ſeines Weſens hat nur für ſein Alter Geltung, ſo wenn Palacký ſagt: „Weichheit und Sentimentalität waren ihm fremd.“ Ein glücklicher Zufall hat uns aber das Tagebuch von ſeiner Schweizerreiſe aus dem Jahre 1786 erhalten, das uns ein ganz anderes Bild von ſeiner Perſönlichkeit vermittelt. Sternberg iſt durchaus ein Kind ſeiner Zeit. Erinnern wir uns, daß er um elf Jahre

jünger iſt als Goethe, um ein Jahr jünger als Schiller, daß ſeine Jugend in die Zeit der Sturm- und Drangperiode, in die Blütezeit der Sentimentalität fällt, ſo werden wir uns nicht wundern zu hören, daß er die Leiden des jungen Werthers, die ein Kamerad neben vielen anderen verbotenen Büchern ins Collegium germanicum eingeſchwärzt hatte, mit Entzücken las. Er konnte dies bloß am Donnerstag, wo die Zöglinge in ihrer Vinea ſpeiſten und ſich nach Willkür in dem weiten Raume zerſtreuen durften, mit Sicherheit tun. Um nicht verraten zu werden, kroch er auf eine dicht bebuſchte Zypreſſe und ſchwamm in Tränen, indes die Zikaden neben ihm die heißeſten Stunden des Tages verkündeten. Rühr- und tränenſelig zeigt ihn uns auch das erwähnte Tagebuch, das er ſeinem fernen Brüderchen in der öden ungariſchen Garniſon widmete, um ihm Rechenſchaft zu geben von all den überſtrömenden Empfindungen, von den verſchiedenen Eindrücken der mannigfaltigen Natur, die einen jeden Reiſenden in der Schweiz überraſchen, um die Einbildungskraft des Bruders „aufzuſträuben“ und in Ungarns ewig gleichförmigen Ebenen ihn mit ſich auf eine einſame Felſenſpitze in die glücklichen Gefilde der Freiheit „hineinzufaſeln“. Der ſpätere kühle und nüchterne Beobachter ſpricht hier ſelbſt von ſeinem Hang zur Begeiſterung. Gegenſtände, die er nicht dreimal mit Muße anſtaunen könne, werde er ſelten richtig beurteilen. Der erſte Eindruck wirke zu heftig auf ſeine Einbildung und erwecke Enthuſiasmus; die zweite Betrachtung werfe alles dasjenige zu Boden, was zu hoch geſpannte Einbildung beim erſten Anblicke feſtſetze; nur bei wiederholtem Betrachten gelinge es ihm, ordentlich zu vergleichen und richtig zu beurteilen. Er iſt ganz betäubt von den erſten Eindrücken der Alpenwelt: „Wenn ich nun zum erſtenmal dieſe erhabenen Einöden hinanklettre und immer neue Berge ſehe über meinem Scheitel und Todesgefahr unter mir bei jedem Fehltritt, wenn ich mich da allein fühle in der Mitte unter aller dieſer Größe der Natur und dagegen an die ganze Kleinheit menſchlicher Kräfte denke, auf dieſer Himmelshöhe an Monarchenſchwäche! wie ſoll da meine Phantaſie nicht ausgleiten!“ Gleich beim Eintritt ſtellt er Vergleiche mit ſeinem Vaterland an und hebt die ungewohnte Ruhe hervor, mit welcher ſie in das fremde Land eingingen „ohne peinliche Fragen auszuſtehen, wer wir wären?

und wo wir herkämen? und ohne [wie] Schurken ehrlich bis auf die Taſchen ausgeſucht zu werden, ob man nicht etwa ein Stückgen fremder Nißwurz bei ſich führe ... alles dieſes, ſo mir Freiheit, die ſüßeſte Luſt auf Erden verkündigte, ſetzte mich in äußerſte Freude, bei jedem Odemzug deuchte es mir, einen Teil von Freiheit mit einzuſchnauben und ich fühlte mich ſelbſt veredelt." Ein treuer Schüler Rouſſeaus, will er damals von Standesunterſchieden nichts wiſſen. Als er in Wittelsbach das Stammhaus der Ottonen in die Sommerwohnung eines Augsburger Kaufmanns umgewandelt ſieht, meint er: „Hätte man es Otto dem Wittelsbacher geſagt, ein Kaufmann von Augsburg würde in ſeiner Heimat wohnen, er hätte es dir mit Blut unter die Naſe geſchrieben, daß es eine Lüge iſt — doch die Zeit und Umſtände macht alle die Klüften eben, die zwiſchen Ottonen und einem Kaufmann liegen und dieſer wohnet ruhig in dem Hauſe, das man jenem über den Kopf weg ſchleifte." Ja der ſpätere ſorgſame Pfleger jeglichen kulturellen Fortſchritts wettert hier gegen die Kultur: „Könnte ich doch bei jedem unſanften Augenblick meines Lebens, bei jedem Unglück, in allem Leid mich auf die Zinne dieſes Berges wünſchen, ich würde die Ruhe wiederfinden, die ich in den Schranken mit Unſinn bemalter Wände, wo modernde Gerippe und Edelgeſtein einen ſo lächerlichen Kontraſt machen, oft umſonſt geſucht habe." Er ſchaut die Alpen mit Hallers dichteriſchen Augen an, iſt aber enttäuſcht, als er ſieht, daß Gelddurſt und ärgere Laſter die Bevölkerung entſtellen, und daß die Demokratie eine ärgere Tyrannin ſei als andere Regierungsformen. Er, der in ſeiner Selbſtbiographie behauptet, daß er nie im Leben Verſe gemacht habe, läßt ſich durch Hallers Beiſpiel zu eigenen dichteriſchen Ergüſſen verleiten, deren altfränkiſche Alexandriner im Jahre 1786 allerdings ein arger Anachronismus ſind. Er verweilt mehrere Tage bei dem Wundermann Lavater in Zürich, den er einen großen, liebenswürdigen Menſchen nennt, der ſo viel Anziehendes und Bezauberndes und Hinreißendes in der Güte ſeines Herzens habe, und nimmt ihn gegen ſeine Feinde in Schutz, während er den „angenehmſten der Poeten", Geßner, leider verfehlte. In der Alpenlandſchaft kann er ſich an das Schreckliche und Düſtere noch nicht recht gewöhnen; andrerſeits enttäuſcht ihn die Gletſcherwelt, und

ſeine naturhiſtoriſchen Anſichten darüber grenzen noch ans Kindliche. Auch dem Aufklärungszeitalter zollt der junge Regensburger Domherr ſeinen Tribut: er wohnt einer Predigt in einer proteſtantiſchen Kirche bei, meint aber, der Paſtor werde ihn ſchwerlich wiederſehen; denn der Blick von der Höhe des Gebirges ſei ihm lehrreicher, als alle Predigten der Welt; es entſchlüpft ihm in der traulichen Ausſprache gegen den Bruder ſogar eine Anſpielung auf den „Baſſa in Rom“, und in Konſtanz, wo er den traurigen Spuren der „für Deutſchland ſo wenig Ehre bringenden Kirchenverſammlung“, und ſeines „armen verſtümmleten Landsmannes Huß“ nachgeht, gibt er ſeinem Unmut über die katholiſche Geiſtlichkeit kräftigen Ausdruck. Auch die Tatenloſigkeit, zu der der junge ſtrebſame Mann verurteilt iſt, ſcheint ſchon an ſeinem Herzen zu nagen, wenn er am Grabe des Bruder Klaus meditiert: „Herzerhebend iſt der Gedanke, ſich bei den Gebeinen eines Mannes zu wiſſen, der ſich nicht durch Müßiggang in den Himmel geſtohlen, noch durch Feuerbrand, wie weiland viele ſeiner Vorgänger hineingeſtürmt iſt; das was ihn ſeinem Vaterlande wert macht, hat ihm auch den Raum in dem Himmel geſchaffen, die Herſtellung der Ruhe ſeiner Landsleute . . .“

Die Züge ſeines Weſens, wie ſie uns hier entgegentreten, bleiben während ſeiner Regensburger Zeit — d. h. während der nächſten 20 bis 25 Jahre ſeines Lebens, unverändert, und zum Teil ſind ſie niemals verwiſcht worden. Immer beſeelt ihn ein reges Freundſchaftsbedürfnis, immer ein ſtarkes Naturgefühl. Und er war ein unvergleichlicher Freund, der ſich nicht bloß im Glück, ſondern noch mehr im Unglück bewährte. Überall, wo Troſt und Hilfe notwendig war, war er ſogleich zur Stelle. Der ſterbenden Gräfin Seilern lieſt er ſtundenlang vor; die letzten Tage, da ſie ſich an ſeine Wartung gewöhnt hatte, verließ er ſie gar nicht mehr, und ſie entſchlummerte, während er ihr die täglichen Gebete vorſagte. Als die ſchwerkranke Frau von Diede von ihrer Familie nach Italien gebracht wird, begleitet er ſie und drückt auch ihr die Augen zu, iſt den Ihrigen die treueſte Stütze und ſetzt das Begräbnis der Proteſtantin gegen den Willen des Biſchofs von Padua bei der Kirche der Eremitaner durch. Und ſeine eigene Familie lernte dieſe goldenen Eigenſchaften ſeines Weſens in noch opfervolleren Proben kennen.

Wie ſehr der Genuß der Natur ihm ſtetes Bedürfnis blieb, zeigen die Reiſetagebücher und Reiſebeſchreibungen dieſer Zeit deutlich. Grad ein Dezennium nach der Schweizerreiſe, ins Jahr 1796 fällt das Tagebuch von einer Reiſe nach Tirol, aus dem einige Teile in die 1806 gedruckte Reiſebeſchreibung übergingen. Wieder beginnt er mit einer Widmung an einen Freund, den er Bruder nennt und dem er ſie als einen geringen Pflichtteil für die Tage des Elends und des Harmes darbietet, welche der edle, treue, unvergeßliche an ſeinem Krankenbette mit unausſprechlicher Langmut und Aufopferung ſo teilnehmend zugebracht hatte; wieder ſteht ein Zitat von Lavater an der Spitze; wieder nennt er die Augenblicke, die er auf Reiſen zubrachte, ſtets wo nicht die glücklicheren: ſo doch gewiß die froheren ſeines Lebens; dieſe mit den Freunden zu teilen, dünkt ihm uneigennütziger, als in Augenblicken des Leidens ſie mit einem Teil unſerer Bürde zu belegen. Wieder erſcheint ihm die Welt zu ſeinen Füßen als kleinlich, während er von den Alpen die Ausſicht genießt. Der Aufklärer zeigt ſich auch hier, wenn er die Benediktbeurer Mönche lobt, die ſich im Freien auf dem Friedhof ſtatt in Grüften begraben laſſen und ſo durch rühmliche Beiſpiele, durch Unterricht und Vorbereitung auf das Volk wirken. Aber konſervativer als früher, ſtellt er ihnen den wohlmeinenden Deſpotismus, den zerſtörenden Geiſt des „guten Joſef“ gegenüber, der die gleichen Tendenzen zu einem unerträglichen Joch machte, ohne jemand zu überzeugen. Er legt Wert darauf, daß die religiöſe Aufklärung in dieſes Bergland nicht zu unvermittelt eindringe, und mißbilligt auch hier Kaiſer Joſefs gewaltſame, vergebliche Eingriffe. „Was die Natur durch ihre phyſiſche Lage freigemacht hat, kann der Menſch nicht unterjochen; und alle Unternehmungen dieſer Art gegen Gebürgs-Lande werden in Ewigkeit mißlingen.“

Zeigt er ſchon hier einen geſchulteren Blick für ſoziale und politiſche Einrichtungen und für naturwiſſenſchaftliche Dinge, ſo erweiſt er ſich ein weiteres Dezennium ſpäter, im Jahre 1806, als der Staatsmann, der er inzwiſchen geworden war, und als der Naturforſcher, zu dem er ſich inzwiſchen herangebildet hatte, weit vollkommener in ſeiner beſten, auch von Goethe gerühmten ſchriftſtelleriſchen Leiſtung, der zu Regensburg in einem Pracht-

bande gedruckten „Reiſe durch Tirol in die öſterreichiſchen Provinzen Italiens im Frühjahr 1804“, worin auch das frühere Reiſetagebuch von 1796 aufging. In der Widmung dankt er ſeinem Vorgeſetzten, dem Erzbiſchof Dalberg, für die Gnade, mit der er ihm drei Monate reinen Lebensgenuſſes geſchenkt habe, den er für das höchſte halte, was Menſchen Menſchen gewähren können. In der Vorrede erhebt er ſeinen Blick bereits höher zum Zuſammenhang aller Dinge. Seine Naturbeſchreibungen werden trockner, ſachlicher und wiſſenſchaftlicher; er entnimmt daher einige Schilderungen dem Journal einer Freundin, deren Zauberpinſel er nicht nachzuahmen vermöge. Er faßt die geognoſtiſchen Beobachtungen in einem Rückblick zuſammen, er geht darauf aus, den Charakter der Gebirgsbewohner überhaupt zu analyſieren. Er entdeckt in der Bevölkerung der sette comuni einen deutſchen Volksſplitter, deſſen Sprache und Sitten er unterſucht und mit Proben aus dem Wort- und Liederſchatz belegt. Trotzdem aber überwiegt hier zum letztenmal die Freude an der Natur und an der Naturſchilderung. Am Gardaſee geht ihm das Herz auf und gerade dieſen Teil hebt Goethe ausdrücklich lobend hervor. Mit dichteriſchem Schwung nimmt er Abſchied von der ihm teuren Gegend und ſchließt: „Fünfmal ſtreifte ich in dieſen verſchiedenen Gebirgen umher, und nie verließ ich ſie ohne den geheimen Wunſch, ſie bald wieder zu ſehen. Unter die glücklichſten Tage meines Lebens, die mir den ruhigſten Nachgenuß verſchaffen, zähle ich diejenigen, die ich auf den Gebirgen unter dem Hirtenvolke zugebracht habe. Mächtig erweitert ſich die Seele bei dieſen erhabenen Naturſzenen und bildet ſich einen neuen Vergleichungsmaßſtab. Das an ſolche Maſſen nicht gewöhnte Auge glaubt anfangs Täler überſpringen, Höhen erlaufen zu können, die es nach Stunden kaum erreicht oder erklettert, wie das Kind die Hand nach dem Monde ausſtreckt; aber bald lehrt auch hier die Erfahrung ordnen und berechnen, und dann erſt wächſt das Gebirge zu ſeiner wahren Höhe und mit dieſem Fußgeſtelle der Menſch, der von dieſen Zinnen einen Horizont umkreiſt, für welchen ſeine Sehkraft nicht hinreicht. — Erſcheinet mir oft in den ſchwülen Tagen verdickter Stadtluft ihr heitern, erhebenden Bilder glücklich und reuelos genoſſener Tage, bis mir einſt wieder ein freundlicher Genius auf die Gebirge

winkt!“ Mit dieſem fein und gelegentlich nicht ohne Humor geſchriebenen Werke nimmt er Abſchied von der enthuſiaſtiſchen Art ſeiner älteren Schriftſtellerei. Von da ab führt der ernſte Naturforſcher ruhiger und nüchterner die Feder. Leider haben diejenigen Schüler Ratzels, welche neuerdings die Entwicklung der Naturſchilderung bei den deutſchen Reiſeſchriftſtellern des 18. und 19. Jahrhunderts lehrreich verfolgten (Örtel und Bernhard Richter), von dieſer vorzüglichen Leiſtung des Grafen Kaſpar Sternberg, ſowie von den hierhergehörigen Werken ſeines Bruders Joachim keine Kenntnis genommen.

Im übrigen ſei dieſe zweite Periode ſeines Lebens, die Regensburger Zeit, die bis 1810 währt, nur mit wenigen Worten berührt. Die Schickſale des Bistums werden durch die politiſchen Verhältniſſe der Zeit beſtimmt. Es bleibt 1803 noch von der Säkulariſation verſchont; erhält aber in dem frühern Erzbiſchof von Mainz, dem Primas Karl Theodor von Dalberg, einen neuen Herrn, der Sternberg zum Vizepräſidenten, ſpäter zum Präſidenten der Landeskommiſſion ernennt. Hier hatte er Gelegenheit, ſegensreich für die Aufklärung und Volksbildung zu wirken, und Martius behauptet, in Aufzeichnungen Sternbergs über die Verbeſſerung der Landſchulen Einſicht genommen zu haben, welche dem Staatsminiſter Grafen von Montgelas vorgelegt wurden und, von dem geheimen Referendär von Branca bearbeitet, weſentlichen Einfluß auf die damalige Lehrordnung in Bayern gehabt haben ſollen. Auch nach der von ihm erbetenen Entlaſſung aus ſeiner verantwortlichen Stellung widmete er den wiſſenſchaftlichen Anſtalten des Erzbistums ſeine erſprießliche Sorgfalt. Mochte er hier von dem für die innere Entwicklung ſeiner Staaten ſegensreichen Vorbilde Dalbergs viel gelernt haben, ſo litt er andrerſeits unter der unglückſeligen und doppelzüngigen äußereren Politik des eitlen und kurzſichtigen Franzoſenfreundes auf das Ärgſte. Vorſichtiger und einſichtsvoller als ſein Herr, gab er ſich über den Beſtand des deutſchen Reichs keinen falſchen Hoffnungen hin wie dieſer und lehnte die ihm zum Schein angebotene Stelle eines Coadjutors für Regensburg in einem wohlmotivierten Schriftſtück ab. So blieb er vor einer ſchweren Enttäuſchung verſchont, als Dalberg bald darauf dieſe Stelle ſeinem Schutzherrn Napoleon für deſſen Stiefonkel, den

Kardinal Feſch, anbot. Um alle Ausſichten in der geiſtlichen Karriere gebracht, tief verletzt und verwundet, zog ſich Sternberg, nachdem er längſt das Studium der Botanik ſich zum Refugium erwählt hatte, 1810 endlich ganz aus Regensburg zurück; die Zerſtörung ſeines ſchönen Gartens, die Plünderung ſeiner Wohnungen machte er nicht mehr an Ort und Stelle mit. Er war ſeiner angeſtammten Heimat zurückgegeben und blieb ihr nun bis zu ſeinem Tod erhalten.

Die ſtaatsmänniſche Regensburger Tätigkeit Sternbergs iſt geeignet, uns neue Seiten ſeines Weſens zu enthüllen. Freimut und Offenheit hatte er von jeher auch den Höchſtſtehenden gegenüber betätigt. Als er in Wien irrtümlich für einen Illuminaten gehalten und als ſolcher von der Polizei überwacht worden war, ging er mehreremale direkt zum Kaiſer und ruhte nicht eher, als bis dieſer den Irrtum einſah und ſich des Verſehens wegen entſchuldigte. Als der Biſchof von Padua der Frau von Diede das Begräbnis verweigern wollte, entſpann ſich zwiſchen dieſem und Sternberg ein Kampf wie jener zwiſchen dem Engel und dem Teufel um den Körper Moſis. Die tiefſte Empörung verlieh ihm, wie er ſagt, in dieſem Augenblick eine laute und dreiſte Beredſamkeit, ſo daß ſich vieles Volk um die Streitenden verſammelte, welches ganz über ſeine Erwartung ſich gegen den Biſchof ausſprach und ihm den Sieg erleichterte. In den ſchwierigſten Situationen, in epochemachenden Augenblicken ſtellte er ſchlagfertig und energiſch ſeinen Mann. So erwirkte er 1801 von Moreau und deſſen Untergebenen durch Geiſtesgegenwart und Ausdauer eine weſentliche Ermäßigung der Regensburg auferlegten Kriegsſteuer. So ſchleuderte er den Geſandten bei dem Reichsdeputationshauptſchluß im Jahre 1803, als ſie die Verkündigung der Säkulariſation der geiſtlichen Güte ſchadenfroh belächelten, im Abgehen das mutige Wort entgegen: „Ich wünſche, daß die Fürſten, die ſich nun ihres Gewinnes freuen, dieſe Handlung nie bereuen mögen! Wer aber die Antaſtbarkeit rechtlich erworbenen Eigentums faktiſch anerkennt, hat auch ſeine eigene Amovibilität mit unterzeichnet.“ In den entſcheidenden Schriftſtücken an Dalberg fand er mutige und kräftige Worte, die ins Fleiſch drangen. An dieſer aufrechten Kampfnatur ging fürwahr ein Feldherr verloren, dem der Sieg an der Stirn geſchrieben ſtand.

Mit der Übersiedlung des nunmehr Fünfzigjährigen nach Böhmen im Jahre 1810 beginnt die für uns wichtigste Periode in Sternbergs Leben, in der er sich ganz den Wissenschaften weiht und sein bewährtes Organisationstalent idealen und praktischen Zwecken in seiner engeren Heimat widmet. Er lebte im Sommer auf seinem Gute Brzezina, im Winter in Prag, von 1818 bis 1830 in engster häuslicher Gemeinschaft mit der Familie seines ihm geistesverwandten Vetters, des Grafen Franz Sternberg-Manderscheid, in nahem gesellschaftlichen Verkehr mit dem Adel und den Gelehrten des ganzen Landes, in brieflichem und persönlichem Gedankenaustausch mit den Naturforschern der ganzen Welt; auf zahlreichen Reisen im In- und Ausland stets neue Anregung und Belehrung suchend und findend.

Er traf die Gemüter seines Vaterlandes in heftiger Gärung, das geistige Leben Böhmens bereits in lebhaftem Aufschwung begriffen. Die auch von ihm getadelten überstürzten Reformen Josefs II. hatten besonders in Ungarn und Böhmen heftigen Widerstand hervorgerufen und den Nationalismus in beiden Ländern geweckt. Die Versuche der Regierung seit der Errichtung des österreichischen Kaisertums (1804), die in Sprache und Kultur so verschiedenartigen Völker des Reichs zu einer einzigen österreichischen Nation zu verschmelzen, erwiesen sich als erfolglos. Wohl wies A. W. Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Poesie auf die zahlreichen poetischen Stoffe hin, die in der Geschichte der Habsburger ungenützt verborgen lägen; wohl pflegte Hormayr und sein Freundeskreis die vaterländische Geschichte und bereitete sie den Dichtern zur Bearbeitung vor. Spät erst fand sich der gottbegnadete Sänger des Reichs und seiner Dynastie, und als seine Stimme endlich erscholl, fand sie nicht mehr den erhofften allgemeinen Widerhall. Die einzelnen Länder und Völker waren sich ihrer Sonderart bewußt geworden und pflegten ihre Sondergeschichte, wie Tirol und Steiermark, wo Erzherzog Johann in der Gründung des Joanneums für Naturforschung und Geschichte ein auch für Böhmen Richtung gebendes, von Sternberg bewundertes Musterinstitut schuf. Die lang vernachlässigten slavischen Sprachen und Literaturen erwachten aus ihrem tiefen Schlaf. An der damals Europa beherrschenden deutschen Kultur und Literatur entzündeten die slavischen

Völker die vor langem erloschenen Fackeln ihres Volkstums; eine Kulturübertragung setzt ein, wie sie eine gewohnte und häufig wiederkehrende, ganz selbstverständliche und unentbehrliche Erscheinung in der Weltgeschichte ist, wie sie von den romanischen Ländern aus die deutsche Literatur und Geistesart vom Mittelalter bis zu dem Höhepunkt an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts befruchtet hatte. Nun streuen die Deutschen den Samen auf dem empfänglichen Boden ihrer Nachbarvölker aus. Das berühmte, in den österreichischen Provinzial-Zeitschriften oft nachgedruckte Kapitel in Herders „Ideen" über die slavischen Völker bringt diese erst zum Bewußtsein ihrer Abstammung und Zusammengehörigkeit. Der übertriebene Teutonismus findet in einem bald forcierten Slavismus, in einem erträumten Panslavismus seine Nachahmung. Rings von Deutschen umgeben und unter ihnen wohnend, saugen die Slaven die deutsche Bildung begierig ein. Und die patriotische Dichterschule der Tschechen, die man jetzt mit Murko richtiger als die romantische bezeichnet, nimmt von Klopstock und den Göttinger Dichtern, von Schiller und Goethe, ja vom deutschen Volkslied, dem erst spät das russische als Mitanreger sich anreiht, ihren Ausgangspunkt. Teils zu Jena und Weimar selbst in unmittelbarem Verkehr mit den deutschen Dichtern und Philosophen, teils im Studium ihrer von den jungen tschechischen Dichtern sehnsüchtig erwarteten und heißhungrig verschlungenen Werke, zumal derjenigen Goethes; aber auch — was oft übersehen wird — angeregt von den zahlreichen Nachahmungen jener deutschen Dichter durch die eignen deutschen Landesgenossen in Böhmen, wie sie in Almanachen, Zeitschriften und selbständigen Werken das Land überschwemmten, schuf die aufstrebende tschechische Nation sich ihre anfangs unselbständige, später immer eigenartigere Literatur; Forscher der heimischen Geschichte, der tschechischen Sprache erstanden; die Pflege der Volkskunde kommt in Aufnahme; ein erstarkendes Nationalgefühl macht sich geltend; der patriotische Feuereifer und der irregeleitete Wetteifer verführt einige chauvinistische Hitzköpfe dazu, die Vergangenheit ihres Volkes über die historisch beglaubigten Epochen zurück zu verlängern und den Untergrund zu einer tatenreichen Heroenzeit und einer farbenreichen Mythologie mit Hilfe fremder Vorbilder zu erfinden. Die Täuschung gelingt und blendet auch die einsichtsvollsten und wohl-

wollendſten, die beſonnenſten und nüchternſten Förderer des tſchechiſchen Volkes.

Über die Nationalität des Grafen Sternberg kann ein Streit nicht ſtatthaben. Längſt war die Familie, der er entſtammte, zu einer deutſchen geworden. Seiner Anlage, ſeiner Bildung und ſeiner Erziehung nach war er ein Deutſcher und fühlte ſich als ſolcher. Nur als deutſcher Schriftſteller iſt er aufgetreten und lebt er fort. Aber ebenſo unzweifelhaft iſt es, daß er ſeinen ſlaviſchen Landsleuten große Sympathien entgegenbrachte, die Ausbildung der tſchechiſchen Sprache und die Erforſchung der nationalen Vergangenheit aufs emſigſte förderte. Das Entſcheidende iſt, daß um jene Zeit und bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts, trotz der geſchilderten nationalen Bemühungen, der Nationalgedanke keineswegs völlig geklärt war, daß der Wetteifer zwiſchen den beiden, Böhmen bewohnenden Völkern rein auf das geiſtige Gebiet beſchränkt blieb und da höchſt ſegensreich wirkte, des politiſchen Hintergrunds aber noch völlig entbehrte. Sternberg, ein Ariſtokrat vom Scheitel bis zur Sohle, eine durchaus adlige und vornehme Natur, über die Höhe des Lebens hinaus, milder als in ſeinen ſtürmiſchen Jugendtagen, hielt ſich von jeder Überſpannung und Übertreibung nach beiden Seiten hin frei, war weit entfernt, das Trennende und Hemmende zu betonen, ſondern ſah ſeine Aufgabe im Ausgleichen und Vermitteln. Er hat bei den gemeinnützigen Beſtrebungen immer beide Volksſtämme oder beide „Zungen“, wie er zu ſagen liebte, im Aug, und es wär ihm nicht in den Sinn gekommen, von den Segnungen ſeiner Beſtrebungen den einen Teil auszuſchließen oder zurückzuſetzen. Und wenn er ſich für die Förderung der tſchechiſchen Anſprüche auf wiſſenſchaftlichem und geiſtigem Gebiete mehr einſetzte, ſo ſah er eben auf dieſer Seite die Dürftigkeit, ja die Armut gegenüber der überquellenden Fülle des damals auf ſeiner eigentlichen Höhe ſtehenden deutſchen Geiſteslebens; denn er vertrat den oft ausgeſprochenen Grundſatz, daß der Wert und das Glück der Nationen auf der Grundlage ihrer Intelligenz und Moralität beruhe: „Die Würdigung der moraliſchen Kräfte, die Ausbildung der wiſſenſchaftlichen Intelligenz und genaue Kenntnis alles deſſen, was das Vaterland darbietet, was es war, iſt und noch werden

kann, bedingt die Stufe einer Kultur, die Gesamtkraft einer Nation."

In diesem Sinn begann er nun im Lande langsam und geräuschlos seine fruchtbare Tätigkeit. Kein Talent auf wissenschaftlichem oder künstlerischem Gebiet entgeht seinem Scharfblick; er fördert es, wo und wie er kann; er blickt mit Bewunderung zu der ehrwürdigen Gestalt Dobrowskýs empor; der junge Palacký wird sein wie seines Vetters Franz bevorzugter Schützling; die Entwicklung des jungen Führich verfolgt er mit Anteil. Geschichte, Nationalökonomie, Statistik liegt ihm ebenso am Herzen wie die Förderung der Technik und der Naturwissenschaften. Für die Sammlung der böhmischen Geschichtsquellen stellt er Pertz Monumenta Germaniae historica als Muster auf und liefert selbst ein sorgfältig gearbeitetes Geschichtswerk auf urkundlicher Grundlage, das ihn auch auf juristischem Gebiet sehr bewandert zeigt; er ist jahrelang Vorsitzender der ökonomischen Gesellschaft; er verteidigt beredt die Notwendigkeit, ja Unentbehrlichkeit einer richtigen Statistik für die Regierung wie für die Bevölkerung. Aber allem voran stehen ihm seine geliebten Naturwissenschaften, und da er einsieht, wie die Kräfte des einzelnen in allen Zweigen des geistigen Lebens ohne Vereinigung, ohne festen Mittelpunkt, ohne zielbewußte Leitung nicht ausreichen, ja oft verloren gehen, wie die kostbarsten Sammlungen des einzelnen nach des Sammlers Tod oft zersplittert werden, ins Ausland wandern oder gar dem Untergang geweiht sind, so denkt er daran, eine Zentralstätte für das geistige Leben in Böhmen zu schaffen, wie die damalige Universität nach vormärzlichem Zuschnitt es nicht sein konnte. Der Aufruf zur Gründung des vaterländischen Museums, nach Muster des Grazer Joanneums, im Jahre 1818 ist seine eigenste Tat, ja selbst seine Feder glaubt man darin zu erkennen, wenn er auch anderen Namen den Vorrang ließ und bescheiden zurücktrat. Alle Kräfte setzt er ein, um diesen Lieblingsgedanken zu verwirklichen. Seine eignen reichen und kostbaren naturhistorischen Sammlungen, durch den Ankauf einer fremden vermehrt, schenkte er der Anstalt, und sie bildeten den eigentlichen Grundstock des Institutes, den er selbst durch immer neue Schenkungen vermehrte. Er wirbt um Beiträge bei Hoch und Niedrig; er weiß den Kaiser Franz dafür zu ge-

winnen; er weiß die glanzvollſten Namen auf dem Gebiet der Naturforſchung in die Reihe der Ehrenmitglieder zu ſtellen. Es war nur ſelbſtverſtändlich, daß er bei dem Inslebentreten der Anſtalt im Jahre 1822 zum Vorſitzenden gewählt wurde, der er nach zweimaliger Wiederwahl bis zu ſeinem Tode blieb. An dieſer Stelle war Sternbergs organiſatoriſches Genie am richtigſten Platz. Sich um das Große und das Kleine gleichmäßig kümmernd, um die finanzielle Grundlage der Anſtalt ebenſo beſorgt wie um ihre wiſſenſchaftliche Ausgeſtaltung und die Bequemlichkeit der Benutzung ihrer Schätze, iſt er die eigentliche Seele des Ganzen. Seine jährlichen Berichte ſind kleine Meiſterſtücke in der Verbindung weiter und hoher Ausblicke mit liebevoller Behandlung des einzelnen. Sie ſind frei von jeder Überhebung und Schönfärberei; beſcheiden weiſt er immer darauf hin, wie es ſich erſt um taſtende Anfänge handle; um ſo mehr ſpornt er alle Beteiligten zu unermüdlicher Tätigkeit an, und um ſo zuverſichtlicher ſind ſeine Blicke auf die Zukunft gerichtet, die das weit übertreffen ſollte, was ihm auch in ſeinen kühnſten Träumen vorgeſchwebt haben mag.

Mit der Zuſammenfaſſung der heimiſchen Kräfte war aber ſeine Vermittlerrolle nicht zu Ende. Auch der Fernerſtehende, auch das Ausland ſollte Kunde erlangen von den Fortſchritten der heimiſchen Forſchung; zwiſchen Öſterreich und Deutſchland ſollte trotz der großen Schwierigkeiten, die der Polizei- und Zenſurſtaat in den Weg legte und die niemand genauer kannte und ſchärfer geißelte als Graf Sternberg, eine fruchtbringende Wechſelwirkung platzgreifen. Dazu hielt er die Begründung einer für das größere Publikum beſtimmten Muſeumszeitſchrift in deutſcher Sprache (neben der in tſchechiſcher Sprache) für das beſte Mittel. Auch dieſe entſtammt ſeiner Anregung; auch an ihr nahm er den wärmſten Anteil. Er drang auf Allgemeinverſtändlichkeit, auf Abwechslung im Inhalt, auf lebhaften, „aufregenden“ Stil, auf orientierende Anmerkungen und Vorworte und rügt die Unterlaſſung ſolcher unentbehrlichen Hilfsmittel bei fremdartigen Stoffen. „Das Vorſpiel der ‚Rache der Wrſſowetze‘ (von W. A. Gerle) — ſchreibt er 1827 an Franz Sternberg — iſt abermals ohne hinweiſende Note auf die Geſchichte eingerückt, das iſt, wie ich ſchon Palacký erinnert habe, für das Ausland unbedingt notwendig, von welchem man nicht erwarten

kann, daß es jeden einzelnen Zug unſerer Geſchichte im Gedächtnis trage; die Namen aller heidniſchen Gottheiten der Slaven möchten wohl ſelbſt ohne Erklärung manchem Leſer innerhalb Böhmens Marken nicht geläufig ſein, ich bekenne ſelbſt zu meiner Schande, daß ich nicht die Ehre habe, die Jagababa auf dem eiſernen Wagen zu kennen."

In demſelben Jahre, in welchem Sternbergs Lieblingsgedanke in der Gründung des Muſeums zur Tat wurde, erfüllte ſich ihm ſeines Lebens höchſtes Glück in der perſönlichen Bekanntſchaft mit Goethe. Die Naturforſchung hatte beide zuſammengeführt; vereinzelte Briefe waren bereits zwiſchen ihnen gewechſelt worden; mit dem für die Naturforſchung gleichfalls begeiſterten Großherzog Karl Auguſt von Weimar war Sternberg bereits befreundet, als ſeine mehrmals verfehlte perſönliche Begegnung mit Goethe endlich im Sommer 1822 zu ſtande kam. Sie hatten viele Berührungspunkte miteinander, vieles Gemeinſame in ihrem Schickſal, da ſie als Greiſe, in einem Alter, in dem man ſich ſonſt gegen neue Bekanntſchaften abzuſchließen pflegt, Goethe der Siebziger und Sternberg der Sechziger, ſich die Hand zu einem Freundſchaftsbund ſeltener Art reichten. Beide hatten als Staatsmänner kleineren Gemeinweſen vorgeſtanden, deren geiſtige Blüte ſie gefördert hatten, und wie Goethe auch jetzt noch immer ſich um die wiſſenſchaftlichen Anſtalten Weimar-Jenas bemühte, ſo durfte man Sternberg den Leiter und Führer der geiſtigen Beſtrebungen ſeines Heimatslandes nennen. Beide hatten ſich von den politiſchen Wirren der Zeit tiefverwundet abgewandt, beide ſich in die Naturwiſſenſchaft als Friedensſtätte geflüchtet; aus den Stürmen ihrer Jugend hatten ſich beide das warme Herz, die größte Empfänglichkeit in das Alter hinüber gerettet, die Zügel ihres Weſens aber aufs ſtraffſte anſpannen und das Maß als die höchſte Göttin verehren gelernt. Beide hatten in einem langen Geſchäftsleben Klarheit und Beſtimmtheit des Ausdrucks, Kürze und Prägnanz der Darſtellung ſich angeeignet, hatten eine Vorliebe gewonnen für das Rubrizieren und Schematiſieren; ein wiſſenſchaftliches Reſultat ſchien ihnen erſt völlig geſichert, wenn ſie es in eine tabellariſche Form zu bringen im ſtande waren. Beide waren ireniſche Naturen und beide hatten ſich als ſchönſtes Ziel ihrer Tätigkeit vorgeſetzt: „mögliche Vermittelung

zur unmöglichen Übereinſtimmung der Erdenbewohner". Der einſtige begeiſterte Leſer des Werther hatte auch in Aneignung der Goetheſchen Dichtungen Schritt gehalten und war auch in allen literariſchen Fragen ein feiner Kenner.

In Verſen und in Proſa hat Goethe oft das Schickſal dafür geprieſen, daß es ſie ſo ſpät, als reife Männer erſt, einander zugeführt habe, weil ſie nun mehr Gewinn von ihrem Ideenaustauſch hätten, als wenn ſie während ihres ganzen Lebens miteinander verkehrt hätten. Mit einem ſchönen Vergleich hat er dies gegen Frau v. Lewetzow ſo ausgedrückt: „Wir haben beide den Donnersberg (Milleſchauer) beſtiegen, ein jeder von einer anderen Seite, auf verſchiedenen Wegen, ſind aber beide glücklich auf der Zinne angekommen." Ausführlicher äußerte er ſich gleich nach der erſten Bekanntſchaft in einem Briefe: „Ich darf wohl ſagen, daß mir, ſeit ich dem Grafen von Reinhardt in Karlsbad begegnete, kein ſolches Glück wieder geworden. Wie wichtig es iſt, einen Mann von dieſen Jahren, von ſolcher menſchlichen, welt- und wiſſenſchaftlichen Bildung anzutreffen, eine vollkommene Mitteilung möglich zu finden und durch wechſelſeitiges Empfangen und Geben des größten Vorteils zu gewinnen. Sollte man wünſchen ihn früher gekannt zu haben, ſo läßt ſich erwidern: daß, wenn zwei Reiſende, aus zwei entfernten Weltgegenden nach einem Punkte ſtrebend, auf demſelben zuſammentreffen, um nun ihren Erwerb zu vergleichen und das einſeitig Gewonnene wohlwollend auszutauſchen, ſo iſt es vorteilhafter, als wenn ſie die Reiſe zuſammen angetreten und zuſammen vollendet hätten. Er iſt aus einer Zeit, wo ſich Ausſichten hervortaten, Geſinnungen entwickelten, Studien beſondere Reize ausübten, zu denen allen ich mich ſelbſt bekenne. Eine ſolche Annäherung iſt mir doch unendlich wert (weil eine neue Generation unter andern Bedingungen geboren, zu andern Umſtänden erzogen, durch Verdienſt und Unverdienſt von der ältern abſteht) und ſo waren wir denn zwei Wochen beiſammen, wo Tauſendfältiges zur Sprache kam. — In gar manchem Kapitel habe ich durch ihn ſehr ſchöne Nachweiſungen und Aufklärungen erhalten. Ein fortgeſetztes tätiges Verhältnis wird beiden Teilen zu Nutzen und Frommen gereichen."

Ein ideenreicher Briefwechſel ſchließt ſich an dieſe erſte freundſchaftliche Begegnung. Goethe weiß den Grafen für alle ſeine

eigenen Bestrebungen zu gewinnen; er sendet ihm die einzelnen Hefte seiner Zeitschrift „Kunst und Altertum", sowie die Lieferungen seiner Werke zu, bespricht nicht bloß zahlreiche mineralogische, geologische, paläophytologische und botanische Fragen mit ihm, erwärmt ihn nicht nur für die Durchforschung des vulkanischen Kammerbühls bei Eger, die der Graf wie ein Erbe Goethes überkommt, sondern er weiß ihn auch für die Meteorologie so sehr zu begeistern, daß dieser ihm getreue Aufzeichnungen über den Barometerstand in seinen Gegenden zusendet. Seine Beobachtungen über die Gewitterzüge in Böhmen ließ Goethe in dem Sammelwerke „Zur Naturwissenschaft überhaupt" im Jahre 1823 abdrucken. Der Graf Sternberg wieder bespricht mit Goethe alle Fragen der geistigen und materiellen Kultur Böhmens (noch in einem der letzten Briefe nimmt Goethe Kenntnis von dem Bau der Eisenbahn von Prag nach Pilsen); er gewinnt ihn für das Museum als stiftendes und als Ehrenmitglied, sendet ihm die Museums-Zeitschrift zu und von der Überzeugung ausgehend, daß sie einer mächtig wirkenden Stimme bedürfe, „um das waltende Vorurteil gegen ultramontane Erscheinungen zu überwinden (denn hinter unserem Wall von Urgebirgen wird nichts mehr erwartet)", bringt er Goethe dahin, daß er in einer angesehenen Berliner kritischen Zeitschrift eine ausführliche Inhaltsangabe dieses Blattes liefert und so ganz Deutschland auf die Bestrebungen der böhmischen Patrioten aufmerksam macht. Von jeher allen geistigen Einflüssen zugänglich, sie mögen von welcher Seite immer gekommen sein, insbesondere für die Volksdichtung jeder Nation empfänglich und damals in die Träume einer Weltliteratur tief eingesponnen, begrüßt Goethe die auch von Sternberg und ihm für echt gehaltene Königinhofer Handschrift als einen schätzbaren Rest des Altertums und arbeitet nach der deutschen Übersetzung Swobodas ein Liedchen daraus, „Das Sträußchen", in genialer Weise zu einem ergreifenden Gedicht um, wobei er (nach der abschließenden Untersuchung unseres ordentlichen Mitgliedes Prof. Hauffen) bei seinem sichern Instinkt für das echt Volkstümliche mit der ursprünglichen Vorlage der Fälschung, einem russischen Volkslied, aufs merkwürdigste zusammentraf. Sternberg wieder übersendete diese Übersetzung an die bedeutendsten tschechischen Dichter des Landes und legte Goethe

deren Wunſch nahe, auch andere Gedichte der Handſchrift in ſeiner Umarbeitung zu erhalten. Alle geſchichtlichen, ſprachlichen und literariſchen Beſtrebungen der tſchechiſchen Gelehrten widmet Goethe auf Sternbergs Betreiben regen Anteil, und wir hören aus ſeinem Urteile das Echo der Reden und Schriften ſeines Freundes, ſo wenn er dem Altmeiſter kritiſcher Geſchichtsforſchung in Böhmen, dem Abbé Joſef Dobrowsky, für ſeine Arbeiten, in denen man alsbald den Hauch überlegener Kenntniſſe ſpüre, hohes Lob erteilt: „Dieſer ſeltne Mann, welcher frühe ſchon dem allgemeinen Studium ſlaviſcher Sprachen und Geſchichten mit genialem Bücherfleiß und Herodotiſchen Reiſen nachgegangen war, führte jeden Ertrag immer wieder mit Vorliebe auf die Volks- und Landeskunde von Böhmen zurück und vereinigte ſo mit dem größten Ruhm in der Wiſſenſchaft den ſeltneren eines populären Namens.“ Und ebenſo in der Geſamtcharakteriſtik der geiſtigen Signatur des Landes, die er gibt: „Von dem Zuſammenleben zweier Sprach- und Dichtungsſphären gibt uns Böhmen jetzt ein merkwürdiges Bild, worin bei größter Trennung, wie ſchon der Gegenſatz von Deutſchem und Slaviſchem ausdrückt, doch zuletzt die ſtärkſte Verbindung erſcheint. Denn wenn die böhmiſchen Dichter, ſelbſt indem ſie alten Muſtern folgen, nicht umhin können, durch Sinnesart, Ausdrucksweiſe und Gedichtformen doch auch in heutiger Bildung Deutſche zu ſein, ſo ſind hinwieder die deutſchen Dichter in Böhmen durch entſchiedene Neigung und ſtetes Zurückgehen zum Altnationalen ihrerſeits recht eigentlich böhmiſch“, wobei er zumal Eberts Anfänge, wie deſſen Wlaſta, im Sinne hat.

Unter Sternbergs Einfluß bricht Goethe mit den ſeltſamen Vorſtellungen, die die proteſtantiſchen Deutſchen ſich von Böhmen und den kaiſerlichen Erblanden bis dahin gemacht hatten. „Jene ſind in ihren Preßfreiheitsforderungen ſo leidenſchaftlich, daß ſie einen jeden für dumm halten, der nicht alles dumme Zeug leſen kann und darf. Als wenn das Leben im Leſen beſtünde und als wenn eine reine durchgreifende Tätigkeit nicht ohne die Quängeleien der durcheinander ſchwirrenden Zeitſchreiberei irgend nur denklich wäre“. In der Bildung der Literatoren findet Goethe in Böhmen daher noch etwas reines, welches im nördlichen Deutſchland ſchon anfange ſelten zu werden, indem dort jeder Lump ſchreibe, bei dem

an ein ſittliches Fundament und eine höhere Abſicht nicht zu denken ſei; Worte, welche Feuchtersleben dann auf ganz Öſterreich beziehen zu dürfen glaubte und mit denen Grillparzers oft ausgeſprochene Anſicht nahe zuſammentrifft. Ganz im Sinne Sternbergs weiſt Goethe den überſpannten jungen Egerländer Dichter Braun v. Braunthal, der ihm gegenüber den Vorſatz ausgeſprochen hatte, ſeine Heimat zu verlaſſen, eindringlich auf deren eigentümliche Vorzüge hin: „Sie haben ein ſchönes, ein großes Vaterland, wo ſich viel des Fördernden für Phantaſie und Gemüt findet, vieles, das richtig geſchätzt und mit Eifer verwendet, zu erfreulichem Gedeihen, zu allſeitig Wünſchenswertem zu führen vermag. Die ſcharfe Denkerluft Deutſchlands dürfte, wenigſtens in Ihrer jetzigen Blütezeit, auf Ihr reizbares Weſen nachteilig wirken, Verſprechendes im Keime vernichten.“

Und es entſpricht ganz der hiſtoriſchen Auffaſſung Sternbergs, die er oftmals dargelegt hat, wenn Goethe eine Schilderung der blühenden Prager Univerſität zur Zeit vor der Vertreibung der Deutſchen entwirft und den traurigen Abſchluß dieſer Glanzzeit beklagt.

Da Goethe ſeit dem Jahre 1823 nicht mehr nach Böhmen zurückkehrte, ſo war es Sternberg, der in den Zwanzigerjahren mehrmals als Gaſt des großherzoglichen Hauſes in Weimar weilte und ſich dort unendlich wohl fühlte. Über den Aufenthalt im Jahre 1827 hat ſich ein ausführlicher, wichtiger Brief Sternbergs erhalten, worin er u. a. ſagt: „Der Nimbus, welcher Goethens Freundſchaft um mich verbreitet, gibt mir in dieſem Ort, deſſen Abgott er iſt, eine Zelebrität, die ich keineswegs verdiene. Goethe iſt in ſeinem Alter milder und liebenswürdiger als jemals und genießet die Stunden, die ich ihm widmen kann, als wären es jene eines letzten Wiederſehens, es wird mir recht ſchwer werden, Abſchied von ihm zu nehmen.“ In demſelben Brief überliefert uns Sternberg ein einſichtsvolles Urteil Goethes über die Muſeums-Zeitſchrift, das man bei der Durchführung ähnlicher Beſtrebungen auch heute noch wohl beherzigen müßte: „Er findet es ſehr verſtändig, daß wir uns auf Böhmen einſchließen, wodurch ſich unſere Zeitſchrift von allen unterſcheidet, die alles aufnehmen und eben dadurch ſich unter ſich gar nicht unterſcheiden, als inſo-

ferne ſie beſſere oder ſchlechtere Mitarbeiter haben; die Poeſie ſei eben weltbürgerlich und um ſo mehr intereſſant, als ſie ſich national zeige."

Umgekehrt verdanken wir Goethe bei Gelegenheit dieſer Beſuche die beſte Charakteriſtik, die wir von dem alten Grafen Sternberg beſitzen: „er iſt darin ſo herrlich, daß er auf ſeinem Sinne beharrend, zugleich höchſt konziliant iſt. Wo er hinkommt, wird er geben und empfangen, auferbauen und vermitteln. Mit der liebenswürdigſten Mäßigung hat er meine Heftigkeiten und Ungeduld ertragen, gemildert, auf duldſame Weltwege geleitet, und ich komme nun oft in den Fall, ſeine Rolle gegen mich ſelbſt zu ſpielen." Einen ſo bedeutenden Einfluß hat Sternberg auf Goethe ausgeübt. Er hat ſeinen um elf Jahre älteren Freund, deſſen Hinſcheiden er tief betrauerte, um ſechs Jahre überlebt. Die Verbindung mit Weimar wurde durch den Kanzler Müller auch weiterhin aufrecht erhalten.

Die Freundſchaft zwiſchen Goethe und Sternberg war im weſentlichen durch die Naturforſchung geknüpft worden. Es iſt an der Zeit, daß wir eine Vorſtellung von Sternbergs Bedeutung als Naturforſcher zu gewinnen trachten. Sternberg nimmt zweifellos unter den Naturforſchern ſeiner Zeit eine hohe Stellung ein, wenn er auch kein Gelehrter erſten Ranges iſt, wie ſeine Zeitgenoſſen oft behaupteten. Den von jeher der Botanik naheſtehenden führte der Graf Bray ſeit den letzten Neunzigerjahren des 18. Jahrhunderts in dieſe Wiſſenſchaft tiefer ein; er iſt ſeit 1800 der Vorſitzende der botaniſchen Geſellſchaft in Regensburg, legt einen prachtvollen botaniſchen Garten dort an und bewährt ſich auf dieſem Gebiete hauptſächlich als Kenner und Sammler. Als ſeine bedeutendſte Leiſtung aus der ſyſtematiſchen Botanik muß die Monographie Revisio saxifragarum iconibus illustrata (1810, mit zwei Supplementen 1822 bis 1831) angeſehen werden. Zahlreiche Einzelbeobachtungen auf dieſem Gebiet ſchließen ſich an, die ſich in ſeinen Reiſebeſchreibungen, wie wir wiſſen, zur Erfaſſung des Charakters ganzer Landſchaften zuſammenſchließen.

Weit wichtiger ſind ſeine Arbeiten über foſſile Pflanzen, in denen er an die grundlegenden Unterſuchungen des Freiherrn von Schlotheim anknüpft. In ſeinem Hauptwerk dieſer Richtung „Verſuch einer

geognoſtiſch-botaniſchen Darſtellung der Flora der Vorzeit“ (Regensburg und Prag 1820 bis 1822) ſind über 200 foſſile Pflanzenarten beſchrieben und auf 60 prächtigen Foliotafeln abgebildet. Sternberg ſucht nach Zittels Bericht „die foſſilen Überreſte in das botaniſche Syſtem einzufügen, bezeichnet ſie nach den für die jetzt lebenden Pflanzen giltigen Regeln und verwirft die bisher übliche beſondere Terminologie für die verſteinerten Organismen. Sternberg hat ſich um das Verſtändnis und die richtige botaniſche Deutung foſſiler Pflanzen große Verdienſte erworben und für eine wiſſenſchaftliche Ausbildung der Paläophytologie den Weg gebahnt“.

In ſeinen Abhandlungen über die Pflanzenkunde in Böhmen 1817/18 tritt er mehr als Hiſtoriker der Botanik auf, wie er denn bei ſeiner hiſtoriſchen Bildung und ſeinem weiten, vorurteilsfreien Blick beſonders zum Hiſtoriker der Naturwiſſenſchaften, die er bis in die älteſten Zeiten überblickte, ſehr geeignet war und ſeine Reden und Abhandlungen manche Exkurſe ähnlicher Art enthalten.

Das, was den Laien an Sternbergs Arbeiten überraſcht und anzieht, iſt die ſaubere, oft ſchöne, ſchwungvolle Art der Darſtellung; das, was ihn von vielen Spezialiſten unterſcheidet, die ſtete Berückſichtigung des Zuſammenhangs, die tiefe philoſophiſche Auffaſſung. In alledem berührt er ſich nahe mit Goethe, der gleichfalls immer den Blick zum allgemeinen erhob, der in ſeiner Geſchichte der Farbenlehre die erſte Wiſſenſchaftsgeſchichte großen Stils lieferte und auch in ſeinen naturwiſſenſchaftlichen Arbeiten den großen Schriftſteller nicht verleugnete. So läuft eine von Sternbergs vorzüglichſten Reden in folgende Betrachtung aus: Er knüpft an Schelvers Worte an: „Wie Linnés Zeitalter in eine höhere Aufgabe und Zukunft hinüberſchaute, ſo hat auch unſer zu Förderung der Wiſſenſchaften fortgeſchrittenes Zeitalter noch nicht die Grenze erreicht und eine höhere Zukunft vor ſich, die den auf einen einzelnen Teil des Naturreichs, als einen geſchloſſenen, gerichteten Geiſt wieder entfeſſeln wird, ſeine Entdeckungen in das Ganze der Natur zu verbinden. Ahnend ſchauen wir hinüber in jenes Syſtem der natürlichen Verhältniſſe, in jene magiſche Lebenskette, die das Pflanzenreich mit dem Menſchen, dem Tiere, der Erde, den Geſtirnen und der Geiſterwelt vereint“ und fährt dann fort: „Wer

die Naturwiſſenſchaften aus dieſem höhern Geſichtspunkte zu erfaſſen vermag, wer die Kette der Geſchöpfe von der einfachen Monade bis zu ihrer Kulmination im Tierreiche, dem Menſchen verfolgend, in und durch dieſen die Verbindung mit der Geiſterwelt ahnet und fühlt, dem wird unſere ſo oft gerüttelte Erde mit allen Spuren überlebter Revolutionen, mit ihrer ungeſtörten Vegetation unter einem milden Himmel und ihren wechſelnden Jahreszeiten in unſerer rauheren Zone, mit dem bunten Gewimmel der gefiederten Tiere, und der bewunderungswürdigen, vollkommenen Ausſtattung für jegliches Bedürfnis in dem allerkleinſten Inſekt, zu einer wahren Stadt Gottes. Er wird die Bemerkung, daß die Millionen Geſchöpfe aller Art, die den Erdball bewohnen, jedes in ſeinem Bereich täglich die ihm eigentümlich zuſagende Nahrung findet, nicht ohne Staunen vorübergehen. Er wird bei jeder naturhiſtoriſchen Wanderung, bei jeder Unterſuchung einzelner Gebilde, wie bei Betrachtung der ganzen Schöpfung, die Allmacht und die höchſte Vollkommenheit des Schöpfers in ſeinen Werken anerkennen. Er wird durch dieſe frommen Gefühle gehoben, die hohe Stufe, auf die er von dem Schöpfer in die Reihe der Geſchöpfe geſtellt iſt, mit den Pflichten, die ſie ihm auflegt, deutlicher begreifen, dankbar erkennen und im regen Gefühle wahrer Menſchenwürde die Schlacken niederer Leidenſchaften abſtreifend, dem Adel der Seele gemäß das Höhere verfolgend, der Religion, dem Vaterlande, den Wiſſenſchaften und dem Staate ſeine Tage weihen.“ Am umfaſſendſten hat Sternberg dieſe ſeine Anſchauungen in der letzten Rede, die er als Präſident der Muſeums-Geſellſchaft für den 18. April 1838 niederſchrieb (aber dann nicht mehr ſelbſt gehalten hat), ausgeſprochen und ſich dort auch gegen diejenigen gewendet, welche behaupteten, daß das Studium der Naturwiſſenſchaft zum Materialismus führen müſſe.

Seine Anſichten von dem Segen der Arbeitsorganiſation und Arbeitsvereinigung übertrug er auch auf das naturwiſſenſchaftliche Studium. Er ſtand mit allen bedeutenden Naturforſchern Europas in reger brieflicher und perſönlicher Verbindung. Er genoß eine Art Vertrauensſtellung; mau teilte ihm die Arbeitspläne mit, die die er gut heißen und fördern ſollte, wie das der originelle J. A. Schultes in einem Brief einmal folgendermaßen ausdrückt

(26. November 1819): „Ich nehme mir daher die Freiheit, Eurer hochgräflichen Exzellenz, den ich als den allein rechtgläubigen Archiepiscopus Botanicorum verehre und deſſen Ausſpruch ich meine botaniſche Seele eher unterwerfe als meine katholiſche dem Papſte, den Plan zur Fortſetzung meines Werkes gehorſamſt zu unterlegen und hochdieſelben um Ihre Bulle zu bitten.“ Galt es irgendwo Forſchungsergebniſſe zu veröffentlichen oder Sammlungen in ihrem Beſtande zu ſichern, ſo war Sternberg zur Stelle; um die Reſultate der großen braſilianiſchen Reiſe von Pohl, Martius und Spix hat er ſich beim Wiener und beim Münchener Hof erfolgreich verwendet. Schon im Jahre 1814 verlangte er nach Muſter ausländiſcher Gelehrtenkongreſſe eine regelmäßige Zuſammenkunft der Botaniker. Oken und ſeine Freunde nahmen die Idee 1822 in größerem Stil auf und ſo iſt Sternberg der Anreger der Verſammlungen deutſcher Naturforſcher und Ärzte geworden, wie ſie heute noch beſtehen. An der erſten Verſammlung nahm Sternberg nicht teil; ſeit der Dresdner erſchien er aber faſt jedesmal und knüpfte immer neue Verbindungen an. In dieſen Verſammlungen überwog zunächſt das ſüddeutſche Element. Preußen und Öſterreich hielten ſich fern. Es war Okens und Sternbergs lebhafter Wunſch, den Norden und den Süden zu vereinigen und dann dieſer Vereinigung den Oſten zuzuführen. Ein geſchichtlich bedeutſamer Briefwechſel mit Oken hat ſich darüber erhalten, in dem die durch die Mainlinie bezeichnete Trennung von Süden und Norden eine wichtige Rolle ſpielt. Die Vereinigung gelang Sternberg wirklich, und nun war es ſein Ehrgeiz, die Verſammlung zur Tagung in Öſterreich zu beſtimmen und umgekehrt die öſterreichiſchen Gelehrten, noch mehr aber die Regierung für dieſe in jener Zeit der geiſtigen Abſchließung kühne Idee zu gewinnen.

Klagte Sternberg doch oft über die Kleinlichkeit der Verbote und Zenſurverfügungen; ſpottete er doch in einem Briefe an Goethe: Die franzöſiſche Zeitſchrift „Globe“ dürfe Öſterreichs Grenze nicht überſchreiten; ſie werde vermutlich außer dem Departement der auswärtigen Angelegenheiten, welches allein Privatiſſima über den Geiſt der Zeit vortrage, ſchwerlich bei irgend jemandem in der Monarchie zu treffen ſein; hat er es doch auch ſonſt auf die „Geiſterſeher“ ſcharf. Eine in Öſterreich abgehaltene

Naturforscherversammlung, meinte er, würde die Naturforscher in Österreich, die noch immer wie der Eremitenkrebs sich in ihre Gehäuse verkriechen, ans Licht ziehen und zu größerer Tätigkeit anregen. Auch in Briefen nach Wien wurde er nicht müde über denselben Text zu predigen: er sei überzeugt, schrieb er 1828, daß eine Sendung von Naturforschern aus Wien zur Naturforscherversammlung in Berlin einen Jubel über ganz Deutschland ausbreiten und hierdurch alle Vorurteile niederschlagen werde, welche über den wissenschaftlichen Schlagbaum zwischen Österreich und Deutschland im Umlaufe seien; er gab den maßgebenden Persönlichkeiten gegenüber der Befürchtung Ausdruck, daß die inselartige Abgeschlossenheit der österreichischen Naturforscher nach und nach zur Einseitigkeit der Ansichten und zur Selbstgenügsamkeit führe, welche dem Vorschreiten in den Wissenschaften hinderlich seien. Seinem Einfluß bei Hof, den naturwissenschaftlichen Neigungen des Kaisers und besonders Metternichs, aber auch dem Umstande, daß der letztere eine solche Versammlung für einen geschickten und unschädlichen politischen Schachzug ansah, ist es zuzuschreiben, daß am 15. Dezember 1829 die Bewilligung zur Abhaltung der Versammlung in Wien erteilt und zu diesem Zweck im Jahre 1830 eine offizielle Deputation von österreichischen Gelehrten, mit Jaquin und Littrow an der Spitze, zur Versammlung nach Hamburg gesandt wurde. Jubelnd rief er jetzt sein Alea jacta est. Leider mußte die Wiener Versammlung wegen der Cholera von 1831 auf das Jahr 1832 verschoben werden, in dem sie mit großer Pracht und reichem wissenschaftlichen Erfolg stattfand.

Oken und Goethe hätten es gern gesehen, daß Prag den Vortritt vor Wien gehabt hätte. Aber erst im Jahre 1837, ein Jahr vor seinem Tode, ging Sternberg dieser letzte seiner Lieblingswünsche glänzend in Erfüllung. Im September dieses Jahres fand eine sehr gut besuchte Naturforscherversammlung in Prag statt, ebenso wie die Wiener eine große politische Tat und ein bedeutsames wissenschaftliches Ereignis. Sternberg war der erste Vorsitzende, der die Versammlung im Karolinum mit einer gehaltvollen Rede eröffnete, trotz seiner 77 Jahre an allen Veranstaltungen teilnahm und, wie Nöggerath in seinem „Ausflug nach Böhmen“ ausführlich berichtet, in allen Sektionen erschien, körperlich und

geistig in voller Frische. Es war der Höhepunkt seines Lebens, es war der Triumph und die Segensernte seiner unermüdlichen Wirksamkeit, als er bei dem Festmahl im spanischen Saal auf dem Hradschin in dem Toast auf Kaiser Ferdinand die bedeutungsvollen Worte sprach: „Die kalte polarische Teilung ist verschwunden, Nord und Süd, Ost und West sind ineinander verschmolzen: es gibt nur ein Deutschland wie nur eine Naturforschung, wenngleich sie den ganzen Erdball umfängt.“ In überschwenglichen Worten pries ihn am Schluß der Versammlung Professor Nöggerath aus Bonn als den geistigen Urheber der Versammlung, als großen Gelehrten und edlen Menschen. Einen Teil von den Besuchern der Versammlung konnte Sternberg auch auf seinem Gut begrüßen.

Auch in den letzten Jahren seines Lebens war er schriftstellerisch tätig. Aus dieser Zeit stammen die auf urkundlicher Grundlage beruhenden „Umrisse einer Geschichte der böhmischen Bergwerke“ (und der Berggesetzgebung, 1836 bis 1838), durch die er auf die Wiederbelebung des altberühmten böhmischen Bergbaus Einfluß üben wollte und worin er die Geschichte einer kulturellen Erscheinung von der politischen und geistigen Geschichte des Landes für untrennbar erklärte; seine letzte schriftstellerische Leistung waren seine Memoiren, die er bescheiden als „Materialien zu meiner Selbstbiographie“ bezeichnet. Das Werk steht an schriftstellerischem Reiz hinter den Werken seiner jüngeren Tage zurück; auch nimmt es zuweilen allzusehr einen chronikartigen Charakter an; aber noch immer gelingen ihm einzelne ausgezeichnete Charakteristiken hervorragender Persönlichkeiten; er druckt bedeutsame Dokumente und Briefe darin ab; und bei dem großen Mangel, der in Österreich an Memoiren über das 18. und 19. Jahrhundert herrscht, darf das Werk als unschätzbar bezeichnet werden. Fast bis zu seinem Tod hat er es fortgeführt. Die letzte Eintragung ist am Sylvestertag 1837 erfolgt: „Das klimakterische (77.) Jahr ist geschlossen, das Ende meines Altersjahres ist nahe. Vieles hat der Herr gegeben, vieles hat er genommen; der Name des Herrn sei gebenedeiet!“

Als wahrer Weiser sah er dem Tod entgegen. In dem Eingang seines Testaments zieht er die Summe seines Lebens, wenn er allen, seinen Eltern, Brüdern, Freunden, Verwandten

und Lehrern vorzüglich für alles dasjenige dankt, was ſie zur Entwicklung des Geiſtes und Herzens durch moraliſche und wiſſenſchaftliche Bildung beigetragen haben, welcher er ſelbſt in ſchwierigen Tagen ſeines Lebens Faſſung und Gleichmut verdankt habe. Er verbietet, trotzdem er im allgemeinen von dem wiſſenſchaftlichen Nutzen der Sektionen überzeugt iſt, die Eröffnung ſeiner Leiche, weil an einem alten abgelebten Körper, der mit keinem organiſchen Gebrechen behaftet ſei, nichts zu lernen ſei. Der Naturforſcher verleugnet ſich auch hier nicht: er verbietet auch das Waſchen ſeines entſeelten Körpers; es ſei für den Verſtorbenen zwecklos, könne den Lebendigen ſchädlich werden, zumal bei kontagiöſen Krankheiten. „Das Gewürm" — fährt er fort — „dieſe allgemeinen leiblichen Inteſtaterben aller verweſenden einſt belebten Körper, werden auch mit einem ungewaſchenen Leichnam vorlieb nehmen." An den Folgen eines Schlaganfalls iſt er am 20. Dezember 1838 auf ſeinem Gut friedlich entſchlafen.

Wie ſein Andenken heute noch fortlebt, in welchen Anregungen, in welchen Werken, in welchen Schöpfungen, haben wir geſchildert. Und ſo erteilen wir zum Schluß einem hervorragenden Naturforſcher unter Sternbergs Zeitgenoſſen, Leopold von Buch, das Wort, der, weit entfernt von Schmeichelei und Übertreibung, am 26. Mai 1831, anknüpfend an die Wiener Naturforſcherverſammlung, in einem ungedruckten Brief an den Grafen ſchrieb: er erwarte für die Wiſſenſchaften davon die wohltätigſten Folgen, „und es iſt nicht einer der kleinſten und der weniger wichtigen Edelſteine in dem Kranz der Unſterblichkeit, den Sie ſich bereitet haben, der menſchlichen, welche ihre wohltätigen Wirkungen immerfort ausübt bis an das Ende der Geſchlechter, welches nach meinem Dafürhalten die größte und genugtuendſte Belohnung aller menſchlichen Beſtrebungen iſt."

Zur Geſchichte des Burgtheaters.

Aus Joſef Schreyvogels Papieren.
(1888).[1]

Schmerzlicher als je entbehren wir eine Geſchichte des Burgtheaters in dieſen Tagen, da die altersgrauen, ſchmuckloſen Siegeshallen ſich für immer ſchließen und der neue herrliche Kunſttempel in all ſeiner Märchenpracht ſich auftut. Der Freund des Theaters und der Schauſpieler, der raſch die verfloſſenen Zeiten an ſeinem Auge vorüberziehen laſſen möchte, ſteht ebenſo ratlos da, wie der Forſcher, den es lockt, die Summe des Geleiſteten zu ziehen. Mit kecken Zügen hat Laube allerdings die Geſchichte des Burgtheaters ſkizziert. Aber in ſeiner tatenfrohen Natur war dieſer geborne Theaterfeldherr zum ruhig abwägenden Hiſtoriker nicht geartet, ſeine Arbeit iſt mehr eine Rechtfertigungs- und Parteiſchrift, als eine auf Quellenforſchung beruhende Darſtellung und insbeſondere weiſt ſeine Schilderung der älteren Epochen des Burgtheaters erhebliche Lücken auf, Lücken, welche durch Wlaſſaks Chronik keineswegs genügend ausgefüllt werden. Einem modernen Literarhiſtoriker winkt hier eine der wichtigſten und dankbarſten Aufgaben. Vor allem wird das Bild desjenigen, der als der geiſtige Schöpfer des Burgtheaters angeſehen werden darf, wird die edle Geſtalt Joſef Schreyvogels aus ſeinen umfangreichen Tagebüchern, aus der Sammlung ſeiner Schriften und Briefe klar und deutlich ſich

[1] Abſchnitt 2 bis 4, zur Eröffnung des neuen Burgtheaters im Feuilleton des „Wiener Fremdenblattes“ am 16., 17. und 20. Okt. 1888 gedruckt; der erſte Abſchnitt in der „Neuen Freien Preſſe“ 12. Juni 1885.

erheben müſſen. Einige beſcheidene Beiträge zur Charakteriſtik ſeiner Tätigkeit können wir im Folgenden auf Grund ungedruckter Korreſpondenzen bieten.

I.

Als Joſef Schreyvogel im Jahre 1814 in der untergeordneten Stellung eines Hoftheaterſekretärs die geiſtige Leitung des Burgtheaters übernahm, war dieſes durch eine langjährige und zum Teil vielköpfige Kavalierwirtſchaft in ſeinen künſtleriſchen Tendenzen etwas geſunken. Die unnatürliche Verbindung der beiden Hoftheater mit dem Theater an der Wien dauerte zwar auch jetzt noch fort. Schreyvogel verſtand es aber, durch weiſe Verteilung und Verwendung der Kräfte dieſe Verquickung zum Heil der Kunſt auszunützen, indem er Stücke, denen aus irgendwelchem Grunde die Pforten des Hoftheaters verſchloſſen bleiben mußten, mit denſelben vorzüglichen Kräften an der Wien darſtellen ließ. Auch mit der überragenden Stellung, welche dem Regiekollegium ſeit alter Zeit im Burgtheater eingeräumt war, hatte ſich der neue Sekretär abzufinden und er klagte wohl über den Verdruß, der ihm aus den Kompetenzſtreitigkeiten erwuchs, über die Eiferſucht, mit der dieſe Theaterpraktiker auf ihn, den Gelehrten, blickten; über den Kanzleiſchlendrian, dem er ein Ende zu machen haben werde; aber er überwand alle, auch die ihm mutwillig in den Weg geworfenen Hinderniſſe und führte eine Glanzzeit des Burgtheaters herauf, deren Tradition noch lange nachwirkte, nachdem er ſelbſt vom Schauplatz entfernt worden war.

Schreyvogel beſaß alle jene Eigenſchaften und Kenntniſſe, welche zu einer ſolchen vielſeitigen Stellung gehören. Ein geborner Öſterreicher, war er in jungen Jahren nach Deutſchland gezogen und hatte im Zentrum deutſcher Kultur, in Weimar und Jena, ſich eine umfaſſende literariſche Bildung erworben, wie ſie wohl vor ihm in Öſterreich niemals in einer Perſon vereinigt geweſen war. Mit Goethe und Schiller war er in Verbindung getreten, er war dem beweglichen Wieland nahegekommen, er hatte neben Profeſſor Schütz eine zeitlang die Jenaiſche Literatur geleitet, er hatte ſich in philoſophiſchen Studien eifrig umgetan, er hatte die erſten Jahre der Blütezeit des Weimariſchen Theaters

in nächſter Nähe erlebt. In dramatiſchen Skizzen und Plänen, welche vom polternden Ritterdrama bis zum bürgerlichen Schauſpiel faſt alle an der Wende des Jahrhunderts gepflegten Gattungen durchmaßen, hatte er ſeine dichteriſche Kraft bereits verſucht; er hatte mehrere Jahrgänge einer ausgezeichneten kritiſchen Zeitſchrift herausgegeben, worin er auch das Theater gelegentlich ſtreifte; als Mitleiter eines Kunſt- und Induſtriecomptoirs hatte er ſich jene geſchäftlichen Kenntniſſe angeeignet, deren ein Bühnenvorſtand niemals entraten kann. Auf dem feſten Untergrund einer gelehrten Bildung und eines ſeltenen Gottvertrauens ruhten ſeine Überzeugungen, von denen abzuweichen er unter keinen Umſtänden gewillt war. Mit ſicherer Hand lenkte er das ihm anvertraute Schiff durch alle Klippen hindurch nach jenen Zielen, die ihm von Anfang an unverrückbar feſtſtanden.

In einem Brief an Adolf Müllner vom 2. Dezember 1815 liegt uns eine kurze Autobiographie Schreyvogels vor. Müllner, der damals 41 Jahre alt war, ſcheint ihm ſeinen Entſchluß mitgeteilt zu haben, nichts mehr für das Theater zu ſchreiben. Müllner mag es wohl gefühlt haben, daß ſein künſtlich hinaufgeſchraubtes Talent den Anforderungen nicht auf die Dauer genügen könne, die ein effektbegieriges, aufgeregtes Publikum daran ſtellte. Er ſchob aber auf äußere Verhältniſſe, was im Innerſten ſeines Weſens begründet war. Darauf antwortete ihm der beſorgte Theaterdirektor, der auf Müllners beliebte Repertoirſtücke große Hoffnungen ſetzte, zur Aneiferung: „Ihr Alter, mein verehrter Freund, Ihre Familie und ſelbſt Ihr Amt werden Sie hoffentlich nicht hindern, dem deutſchen Theater das zu ſein, was Racine dem franzöſiſchen oder Otway dem engliſchen geweſen iſt. Einige privilegierte Geiſter ausgenommen, deren Reife eine durchaus glückliche Jugend vor der Zeit begünſtigte, hat auch der beſte Kopf vor ſeinem 40. Jahre ſelten etwas Tüchtiges geſchrieben. Rouſſeau war in Ihren Jahren, als er zuerſt vor dem Publikum auftrat; Richardſon ſchrieb ſeine „Clariſſa“ im 51. Jahre. Werden Sie ſo alt als Calderon und ſchreiben Sie jährlich nur Ein Stück, ſo können Sie noch der fruchtbarſte der deutſchen Tragiker werden. Doch, wie geſagt, ich verlange nicht mehr von Ihnen, als Racine geliefert hat; das iſt ſehr mäßig, und doch iſt es mehr, als

Goethe (der mit 20 Jahren war, was andere mit 40) für das deutſche Theater leiſtete." Damit macht er, der damals 47 Jahre zählte, den Übergang zu der Schilderung ſeiner eigenen Wirkſamkeit und fährt fort: „Sie ſind ſo gütig, ſich um meine perſönlichen Verhältniſſe zu erkundigen. — Ach, mein Freund! Ich kann Ihnen wenig Erfreuliches von mir ſagen, aber etwas, das Sie ſich vielleicht zunutze machen können. Ich bin vier oder fünf Jahre älter als Sie. Die Unentſchiedenheit zwiſchen der Muſe und dem Leben hat mich mein äußeres Glück und die Zufriedenheit zugleich gekoſtet. Ich habe vor 20 Jahren anonym manches geſchrieben, womit andere mehr zufrieden waren, als ich ſelbſt. Geſchäftsverhältniſſe, in die ich dann verwickelt wurde, entzogen mich den Wiſſenſchaften 15 Jahre lang beinahe ganz. In dem Charakter eines bloßen Liebhabers fand ich indes Anlaß, in einer von mir projektierten, in den Jahren 1807 und 1808 erſchienenen Wochenſchrift (Das Sonntagsblatt) manches über Kunſt und Literatur zu ſagen, das damals einige Aufmerkſamkeit erregte. Aber die Laſt der Geſchäfte und Sorgen, unter der ich endlich erlag, brachte jene literariſche Unternehmung bald wieder ins Stocken. Als ich im Jahre 1814 kaum einer furchtbaren Kataſtrophe entgangen war, erhielt ich von der jetzigen Direktion den Antrag, an ihren Arbeiten teilzunehmen. Unter den ſchwierigſten Umſtänden leitete ich, beinahe ein Jahr lang, die drei Haupttheater Wiens in allen Branchen der Verwaltung. Erſt ſeit ungefähr ſechs Monaten bin ich, nach meinem Wunſche, hauptſächlich der Kunſt und Literatur wiedergegeben und entſchloſſen, den Reſt meiner Geſundheit und Geiſteskräfte den Muſen zu widmen, deren Dienſte ich mich nie hätte entziehen ſollen. Herr Sonnleithner, dem ich im Jahre 1814 den Poſten überlaſſen hatte, welchen ich damals meiner eigenen Geſchäfte wegen nicht beibehalten konnte, hat ſeine Stelle bei dem Theater mit einem einträglichen Amte vertauſcht und bezieht überdies eine Penſion von dem Hoftheater."

Über die Art ſeiner Stellung beim Theater und über die Grenzen ſeiner Wirkſamkeit gibt uns nun ein wertvolles Schreiben Schreyvogels an den Intendanten des königlich ſächſiſchen Theaters in Dresden, Hofrat K. Th. Winkler (Theodor Hell), vom 25. November 1825 willkommene Auskunft:

„Ich habe die Anfrage, die Ihr letzter freundſchaftlicher Brief enthielt, mit all dem Ernſt und der Teilnahme erwogen, die Ihr gütiges Zutrauen verdient, und ſelbſt einen wichtigen Mann bei der hieſigen Direktion darüber zu Rate gezogen; allein ich muß aufrichtig ſagen, daß, wie die Sachen jetzt hier ſtehen, gar keine Ausſicht iſt, einem Literator bei unſeren Theatern eine feſte Anſtellung zu verſchaffen. Die Regiegeſchäfte bei dem Hoftheater, ſowie bei dem Theater an der Wien ſind nach und nach ganz in die Hände der Schauſpieler gekommen, deren Eiferſucht keinen Gelehrten von Gewicht neben ſich dulden will, und die ſich lieber mit einigen Skriblern aus ihrer eigenen Kaſte behelfen, um die Stücke nach ihrer Bequemlichkeit oder Laune zuzuſchneiden, was nach den Begriffen dieſer Leute das einzige Geſchäft eines Literators bei einem Theater ſein ſoll. Wir haben außerdem eine große Anzahl von Dichterlingen und Rezenſenten, die ſich einige Patronanz bei der Direktion und den Geſellſchaften zu verſchaffen wußten, und alle irgend eine Stelle beim Theater ambitionieren. Sogar diejenigen, die ehemals bei den Theatern angeſtellt waren und zum Teile Penſionen beziehen, wie Herr Sonnleithner, Herr Caſtelli und Seyfried, werden wenig oder nicht benützt. Mein eigener Wirkungskreis iſt in der letzten Zeit ſehr beſchränkt worden, und ich ſehe täglich Unſchicklichkeiten und wahre Skandale in literariſcher Hinſicht begehen, von denen ich zum voraus nichts wußte und die ich nicht hindern kann. Das iſt die Folge einer kleinlichen Rivalität, die zwiſchen den eigentlichen Mitgliedern der Direktion entſtand, und des Kanzleiſchlendrians, der allmählich die Oberhand erhielt. Ich ziehe mich in dieſen Umſtänden in die Grenzen meines Kontraktes zurück, der mich auf jeden Fall ſicherſtellt, und nütze die Muße, die ich unerwartet fand, zur Verbeſſerung des Repertoires, worauf doch am Ende die Erhaltung jeder Bühne beruht. Zwar fehlt es auch da nicht an Verdruß und mutwilligen Hinderniſſen: doch wo fände man die nicht, beſonders in der Theaterwelt? Sie ſehen, mein verehrter Herr und Freund, daß es bei uns eben nicht beſſer geht, als vermutlich auch bei Ihnen. Freilich iſt keine Stadt in Deutſchland, wo die Theater ſo geſtellt werden könnten, wie hier; und dies ſogar unſerm Gelde zum Trotze, das übrigens für jetzt eine ungeheure Schwierigkeit bei einer ſolchen

Unternehmung ausmacht. Wir haben ein Publikum für das Beſte, was die Kunſt leiſten kann, und ebenſowohl für das Schlechteſte, womit uns die Mode heimſucht. Die Theater ſind voll bei Stücken, die fünfzigmal gegeben ſind, in der einfachſten Tragödie und in dem feinſten Luſtſpiele, wie in der lokalen Poſſe. Aber, aber! — Doch ich habe für meinen Poſten ſchon zu viel geſagt, und Sie begreifen, daß auch dies nur unter vier Augen geſagt ſein konnte. Herr Stegmayer,[1] der die hieſigen Verhältniſſe recht gut kennt und zu beurteilen fähig iſt, wird Ihnen in Beziehung auf Ihre Anfrage ohne Zweifel keine andere Auskunft geben können."

Gegen die Übergriffe der Schauſpieler im allgemeinen und des Regiekollegiums insbeſondere, hatte ſich Schreyvogel in den erſten Jahren ſeiner Direktionszeit lebhaft zu wehren. Seine Briefe aus jener Zeit ſind voll von Klagen über dieſes Nebenregiment; am ſchärfſten hat er ſich am 6. Dezember 1825 gegen Kotzebue, der ſelbſt einſt die Bühne des Burgtheaters durch kurze Zeit geleitet hatte, darüber ausgeſprochen. Er meldete nach Königsberg, daß eines von Kotzebues neuen Luſtſpielen, „Der Vielwiſſer", er wiſſe nicht warum, von der Regie des Hoftheaters der Geſellſchaft an der Wien überlaſſen worden ſei, die zwar guten Willen, aber für das Luſtſpiel beiweitem die Talente nicht habe, welche zu einer durchaus guten Vorſtellung nötig ſeien. „Der überwiegende Einfluß der Schauſpieler" — fährt er fort — „auf die Wahl und Beſetzung der Stücke im Hoftheater läßt beſorgen, daß dieſes Theater bald noch tiefer in den Fehler der Einſeitigkeit verſinken wird, der ihm ſeit langem anhängt. Vor lauter Anſtand wird man in dieſem Schauſpielhauſe endlich weder lachen noch weinen; denn wo ſich in einem Stücke irgend eine entſchiedene Luſtigkeit zeigt, entſteht gleich die Furcht, das vornehme Publikum möchte ſie unter der Würde der k. k. Hofſchauſpieler finden. Das Tollſte iſt, daß gerade einer unſrer beſten Komiker am meiſten an dieſer unergötzlichen Anſtandspedanterie laboriert. Dieſe Torheit verdiente ſelbſt einmal auf die Bretter gebracht zu werden."

[1] Matthäus Stegmayer (1771 bis 1820), damals Schauſpieler und Chormeiſter am Theater an der Wien, auch fruchtbarer Komponiſt und Dramatiker.

Das war das eine Übel, unter welchem der Dramaturg Schreyvogel ſchwer zu leiden hatte, das andere, welches ihm womöglich noch größere Schwierigkeiten in den Weg ſtellte, war — die allgewaltige und in ihren Entſchlüſſen unbegreifliche Zenſur. Unſere Briefe wiſſen auch von dieſem Kampf einige merkwürdige Beiſpiele zu berichten.

II.

Schreyvogel war durchdrungen von dem hohen Wert ſeiner Bühne. Er wußte, daß keine Stadt in Deutſchland ſei, wo die Theater ſo geſtellt werden könnten, wie in Wien, und er war außerordentlich erfreut, als Graf Brühl, der Leiter der Berliner Bühne, ihm das Zugeſtändnis machte, daß Muſik und Geſang in Wien mehr zu Hauſe ſeien, als ſonſt irgendwo in Deutſchland. Er wußte es daher auch, daß hervorragende Schauſpieler und Sänger es ſich zur höchſten Ehre anrechnen müßten, hier zu wirken, daß eine Berufung nach Wien für ſie einer Erhebung in den Adelsſtand gleichkomme. „Alle diejenigen, welche bisher unſer Theater verließen“ — ſchreibt er im Jahre 1817 — „werden es früher oder ſpäter bereuen.“ Wir kennen Geſtändniſſe von Schauſpielern, welche dieſe entſchiedene Behauptung bekräftigen. Als Coſtenoble, der ſeit 1818 in Wien wirkte, aber ſich des öfteren mit dem Gedanken einer Veränderung ſeiner Stellung trug, im Jahre 1821 in Frankfurt a. M. gaſtierte, ſchrieb er an die Seinigen: „Hier lernt man erſt das Wiener Publikum ſchätzen, denn das hieſige Parterre iſt roh und ungezogen und nur durch grelle Züge können ſie gepackt werden. Auch iſt es ſehr unruhig und man kann zu keiner Illuſion gelangen in rührenden Stellen. Ich halte in Wien aus; um ſo mehr da es hier auch Chicanen und Kabalen genug gibt.“ Schreyvogel iſt daher auch ſehr geneigt, voreiligen Flüchtlingen die Rückkehr nach Wien zu erleichtern. Als ſich die Unterhandlungen der Direktion der Hofoper mit dem berühmten Sänger Franz Wild zerſchlagen hatten und dieſer in Berlin und anderwärts gaſtierte, ließ er ihm durch einen Vermittler in freundſchaftlichſter Weiſe günſtige Anträge machen. „Er hat nun Erfahrungen genug gemacht, und wir wünſchen aufrichtig, daß er in Wien das Glück und die Ruhe finde, die er vielleicht

nie anderwärts hätte ſuchen ſollen.“ Als aber ſeine gute Abſicht mißachtet wird, da verſteht er es auch, die Zähne zu zeigen: „Herr Wild nennt es einen Irrtum, wenn man glaube, er wünſche nach Wien zurückzukehren, lehnt meine wohlgemeinte Vermittlung ſehr unhöflich ab, prahlt bis zur Lächerlichkeit mit ſeinem Talent und ſeinem Berliner Engagement, hat die Stirne, über eine ſchändlich ſein ſollende Behandlung zu klagen, die er von Seite der Wiener Direktion erfahren haben ſoll und würde ſich höchſtens herablaſſen, mit dem k. k. Oberſtkämmerer v. Wrbna (der gar nichts mehr in Theaterſachen zu ſagen hat) zu unterhandeln, wenn — er noch frei wäre. Auf eine ſolche Sprache iſt keine Antwort, als — daß der junge Herr nicht geſcheit iſt, und damit baſta!“

Mit diplomatiſcher Gewandtheit verſtand er es, die Unterhandlungen mit denjenigen Schauſpielkräften zu führen, an deren Erwerbung ihm viel gelegen ſein mußte; es fehlt daher auch nicht an Klagen von Seite der Engagierten über die Änderung in ſeinem Benehmen; in der ſüßeſten Weiſe habe er ihnen die Lockſpeiſe vorgeworfen, nachdem ſie ins Netz gegangen, zeige er ihnen die ſchroffere Kehrſeite. Andrerſeits durfte er es auch ſpäterhin an diplomatiſchen Kunſtſtückchen in der Welt, in der man ſich um Rollen ſtreitet, nicht fehlen laſſen. Im Sommer 1815 zeigte ſich Hoffnung, die Bewilligung der Zenſur zur Aufführung einer vaterländiſchen Tragödie der Karoline Pichler: „Ferdinand II.“ zu erhalten; da ergaben ſich aber unvermutet Beſetzungsſchwierigkeiten. Koberwein lehnte die Rolle des Obergaſſing ab und Schreyvogel fürchtete, daß er, nachdem die Rolle des Königs ſchon früher Heurteur zugeteilt worden war, auch die letztere ohne Beiſtimmung der Pichler und Heurteurs ſchwerlich übernehmen würde. So ruft er denn die Hilfe der Verfaſſerin an und bittet ſie, dieſe beiden Schauſpieler durch ein paar freundliche Worte zu einem Tauſch ihrer Rollen geneigt zu machen. Der gute Wille der Spielenden, fügt er hinzu, der zum Gelingen eines Theaterſtücks ſoviel beiträgt, würde dieſe Mühe gewiß vergelten, und die Direktion und das Publikum würden der Verfaſſerin um ſo mehr Dank ſchuldig ſein.

In wohltuender Weiſe tauchen aber überall die verbindlichen Wendungen und wohlabgewogenen Worte, lodern die hellen

Flammen der faſt jugendlichen Begeiſterung bei unſerm Bühnenleiter empor. Die großen Talente, die er für ſein Theater zu erwerben und zu erhalten verſtand, bewunderte er ſelbſt am allermeiſten. Er nennt Sophie Schröder eine „wirklich außerordentliche“ Schauſpielerin. Mit einer ſehr unbedeutenden Figur und einem nichts weniger als ſchönen Geſichte dürfe ſie jede Rolle (ſie ſei jung oder alt, ſanft oder heftig, gut oder bösartig) übernehmen, in der irgend eine tragiſche Anlage iſt, und ſie könne ſicher ſein, alle kleineren Talente, mit allen weiblichen Reizen, neben ſich auszulöſchen. Staunend preiſt er ihre Vielſeitigkeit; im Frühjahr 1816 ſpielte ſie die Prinzeſſin Eboli unmittelbar nach der Kleopatra (in Corneilles „Rodogune“) und die Orſina nach der Elfriede und der Johanna von Monfaucon, „und unſre jungen hübſchen Weiber werden es wohl bleiben laſſen“ — ruft er aus — „ihr eine jener beiden Courtiſanen nachzuſpielen“. Nach der 25. Vorſtellung des „Schutzgeiſtes“ von Kotzebue, welches Stück hauptſächlich durch ihr Spiel in der Hauptrolle des Guido auf dem Repertoire erhalten worden war, ſchreibt Schreyvogel an den Verfaſſer: „Der Zauber ihrer Deklamation hat mich, der ich ſie ſchon oft in dieſer Rolle gehört hatte, bei der Stelle: „Laß deine Wolkenſchleier niederfallen“, ſo mächtig ergriffen, daß ich nicht umhin konnte, ihr zu ſagen, ſie mache mir die Fabel der Echo in einem andern Sinne begreiflich, denn ich fühle, wie man ſich in eine bloße Stimme bis zur Schwärmerei verlieben könne.“ Durch abſprechende Urteile anderer ließ er ſich in ſeiner Wertſchätzung der Schauſpieler durchaus nicht irre machen, am wenigſten durch die Zeitungskritik. Als Müllners Luſtſpiel „Die Zweiflerin“ im Juni 1816 mit ungeteiltem Beifall aufgeführt wurde, meldete er dem Autor dieſen Erfolg nicht ohne Stolz: „Schwerlich werden die beiden Hauptrollen auf einem andern deutſchen Theater in der Vollkommenheit geſpielt, in der Madame Löwe und Herr Korn ſie gaben. Laſſen Sie ſich durch die Urteile unſrer feilen Tageblätter nicht irreführen, die ſeither (ich weiß nicht, in weſſen Solde) um die Wette bemüht ſind, Madame Löwe zu verunglimpfen. Der verſtändige Teil des Publikums nimmt keine Notiz von dieſen hämiſchen, durch die albernſten Widerſprüche ſich ſelbſt vernichtenden Angriffen und läßt der

liebenswürdigen Künstlerin volle Gerechtigkeit widerfahren. Unstreitig hat sie nicht weniger als Herr Korn zu dem glänzenden Erfolge Ihres artigen kleinen Lustspieles beigetragen, und Sie würden, wenn Sie sie gesehen hätten, die bescheidene Frau gewiß durch Ihren Beifall für jene beleidigenden Ausfälle entschädigt haben." Tritt Schreyvogel hier als ritterlicher Anwalt einer Künstlerin ungerechten Angriffen entgegen, so erscheint er auch sonst in außerdienstlichen Verhältnissen als treuer Berater und Freund einzelner Schauspieler. Als Costenoble im Jahre 1828 seine Gattin Johanna, die gleichfalls im Burgtheater engagiert war, durch den Tod verlor, stand er ihm mit warmer Teilnahme und Fürsorge zur Seite. Von Berlin aus dankt ihm dieser in überschwenglichen Worten: „Und wenn ich der Verlornen gedenke, so bringe ich Sie, verehrter Mann, oft damit in Verbindung; denn stets fällt mir ein, daß Sie einst in unangenehmer bedrängter Lage mit Ihrer freundlichen Zusprache als tröstender Genius meiner Johanna erschienen. Das werde ich Ihnen nie vergessen — nie, nie! Der Himmel wende alles Unglück und alles Unangenehme von Ihnen und den Ihrigen fürs ganze Leben ab; er erhalte Sie, geliebter Mann, noch lange zum Gedeihen der Kunst."

III.

Schreyvogels Haupttätigkeit war vom Anfang an auf die Verbesserung des Repertoires gerichtet, worauf doch am Ende nach seinem eigenen Ausspruche die Erhaltung jeder Bühne beruht. Er verfiel aber nicht in den Fehler, welchem die sogenannten Literaturdirektoren so selten entgehen, die Bühne zu literarhistorischen Experimenten zu mißbrauchen; er war sich vielmehr bewußt, daß ein Theater, das täglich zu spielen habe, auch der leichtern Kost nicht entbehren könne, und, wenn er es auch verstand, die zahlreich auf ihn eindringenden Schwärme von Nichtigkeiten von sich fern zu halten, so griff er doch überall zu, wo er auch nur bloße Theaterroutine vorfand. Die verschollenen Namen eines Karl Schall, eines Julius v. Voß, eines Theodor Hell und vieler anderer Tagesschriftsteller begegnen unter seinen Korrespondenten. Schalls „Theatersucht" macht dem Direktorium und der Regie im Jahre

1815 mannigfache Mühe. Man ſchwankt zunächſt, wo es aufzuführen ſei, ob an der Wien oder auf dem Burgtheater, entſcheidet ſich dann aber für die Burg. „Der beſſern Beſetzung wegen war dies allerdings zu wünſchen; aber da die Stimmen in der Regie geteilt waren und die Opponenten gewöhnlich Recht erhalten wollen, ſo fürchte ich doch eine kleine Kabale bei der erſten Vorſtellung. Die Zenſur hat einige gute Späße geſtrichen und Ihren Wunſch, den alten Schnäberle in den Souffleurkaſten kriechen zu laſſen, getrauen ſich die Schauſpieler nicht zu erfüllen. Da Koch (eine ſehr dicke und ſchwere Figur) die Rolle ſpielt, wäre auch wirkliche Gefahr dabei. Er verſteckt ſich alſo in einem zum Szenarium gehörigen Kaſten über der Erde."

Obgleich das Stück ein paar Tage nach der „Rodogune", die zu den gelungenſten Darſtellungen gehörte, aufgeführt wurde und es keine leichte Aufgabe war, unmittelbar darnach mit einer die Tragödie parodierenden Vorſtellung durchzudringen, ſo hatte es doch einen rechten Lacherfolg und der Witz behauptete ſeine Rechte.

Selbſtverſtändlich nimmt Kotzebue in Schreyvogels Repertoire einen breiten Raum ein. Der ökonomiſche Verfall der Hoftheater hatte auch die Beziehungen geſtört, in denen dieſer zu ihnen ſtand. Kaum hatte Schreyvogel halbwegs Ordnung geſchaffen, als er ſich zuerſt an denjenigen wandte, der von allen lebenden Schriftſtellern das meiſte für die Verbeſſerung und Erweiterung des Repertoires zu tun fähig war. Er meldet ihm, Juni 1815, daß es der Direktion endlich gelungen ſei, zwei ſeiner neueren Stücke zur Aufführung zu bringen: „Es iſt unglaublich, welche Schwierigkeiten die hieſige Zenſur der Beförderung des Neuen in den Weg legt. Nur mit der äußerſten Mühe erhalten wir verſtümmelt nach Jahren, was in den Provinzen mit wenig oder keinen Abänderungen um ſo viel früher gegeben wird." „Der Rehbock", den Schreyvogel für das gelungenſte deutſche Intriguenſtück hält, war entſetzlich mitgenommen worden; aus lauter Moralitätsgefühl hatte die Zenſur die Frau des Pachters Grauſchimmel in deſſen Braut verwandelt. „Doch hat ſeit Jahren kein Luſtſpiel einen glänzenderen Erfolg auf der hieſigen Bühne gehabt. Das iſt das Unzerſtörbare einer wahrhaft komiſchen Anlage. Die Hälfte des Witzes in einzelnen Einfällen und Ausdrücken iſt

weggeſtrichen; 'aber die Situationen ſelbſt ſind lauter Witz und Mutwille. 'Des Haſſes und der Liebe Rache', obwohl nur mangelhaft beſetzt, hat dennoch wohl gefallen. Die meiſte Mühe hatten wir mit dem 'Schutzgeiſt', über deſſen Aufführung ſeit einem Jahre mit der Zenſur unterhandelt wird. Um ein ſo wirkungsvolles Schauſpiel nicht ganz zu verlieren, haben wir den Titel und die Einleitungsſzene aufopfern müſſen. Vergebens ſtellte ich vor, daß eben dieſe Szene der poetiſcheſte Moment der Handlung iſt. Das Parere Seiner Eminenz unſeres Erzbiſchofs ließ keine Möglichkeit übrig, ſie zu retten ... Ich bin nun noch mit Ihrem 'Rudolf und Ottokar' beſchäftigt, das mit weniger bedeutenden Veränderungen wird gegeben werden können. Möchte es Ihnen doch gefallen, bei der Wahl Ihrer Sujets einige Rückſicht auf unſre politiſchen und kirchlichen Verhältniſſe zu nehmen! Beſonders wäre zu wünſchen, daß Sie uns einmal in der märchenhaften Gattung etwas für das Theater an der Wien lieferten, welches in Anſehung der Dekorationen und des Maſchinenweſens das Außerordentlichſte zu leiſten im ſtande iſt. Der Katholizismus muß geſchont werden; beinahe alles andere darf man auf dieſem Theater wagen." Auf dieſen Vorſchlag kommt Schreyvogel wiederholt in ſeinen Briefen an Kotzebue zurück und läßt es auch an Fingerzeigen nicht fehlen, in welcher Richtung er das Talent des Vielſeitigen am liebſten lenken möchte. „Wenn Sie nur wenigſtens dem Gozzi ſo viel Geſchmack abgewinnen könnten, um eins oder das andere ſeiner dramatiſchen Märchen für die Deutſchen zu nationaliſieren! Ich bin der Meinung, daß Sie (und Sie allein) aus einigen ſeiner komiſchen Masken etwas für uns ſehr Genießbares machen könnten. Es iſt ſchade, daß Schiller, der alles, nur keine komiſche Laune hatte, auf den Einfall geriet, gerade eines der kälteren jener Märchen zu bearbeiten und durch den zweifelhaften Erfolg andere, zu einem ſolchen Unternehmen mehr geeignete Talente von weiteren Verſuchen abzuſchrecken. Dafür läßt Herr Tieck in ſeinem dramatiſchen Somnambulismus, worin ihm das alte Schauſpiel vom 'König Lear und ſeinen Töchtern' ein echt Shakeſpeareſches Produkt ſcheint, den armen Gozzi in Italien ſelbſt ſchon vergeſſen ſein, welches, wenn es wahr wäre, übrigens nur für Italien deſto ſchlimmer ſein würde." Und in einem Atem machte er Kotzebue

andere wichtige Vorſchläge: „Sie haben durch Ihre muſterhafte Bearbeitung des ‘Weſtindiers’ den lebhaften Wunſch in mir erweckt, ein oder ein paar Dutzend der älteren engliſchen Luſtſpiele von echtem Sterlingswert durch Sie verdeutſcht zu ſehen. Wieland hat von der Zeit an, da er nichts Eigenes mehr ſchreiben wollte (was er ſich 15 Jahre früher vornahm, als er es ins Werk ſetzte), unſere Literatur mit einer Reihe von Überſetzungen bereichert, die zum Teil den Wert von Originalarbeiten haben. Sie werden Ihren Verdienſten um das deutſche Theater einen nicht geringen Zuwachs geben, wenn Sie uns Farquhar, Congreve, Wicherley, Colman in einer Geſtalt liefern, die ſie nur durch einen Mann erhalten können, der den Witz und Humor ſelbſt in ſich hat, wodurch ſich jene Schriftſteller auszeichnen. Man hat hier beſonders gewünſcht, ‘Die Läſterſchule’, unſeren Zeiten angepaßt und beſſer dialogiert, wieder aufs Repertoire zu bringen, aber die Hände, die ſich damit befaßt, ſind ſo plump, daß ich meinesteils lieber bei der alten Bearbeitung ſtehen bleiben möchte.“

Wenn Schreyvogel hier Kotzebue auf die Bearbeitung fremder Stücke hinweiſt, ſo hat er damit das Programm ſeiner eigenen Tätigkeit enthüllt. Über die flüchtigen Irrlichter der Tagesſchriftſteller hinaus, richtete er ſeine Blicke unverwandt auf die ewigen Sterne der Weltliteratur und ſuchte ſie auf ſeine Bühne herabzuholen. Zuerſt ging ſein Beſtreben dahin, die Klaſſiker der deutſchen Nation dem Burgtheater anzueignen. Schillers „Wallenſtein“ und „Maria Stuart“ eröffneten den Reigen. Den erſteren hatte er ſelbſt, gleichwie dies ſpäter Immermann in Düſſeldorf tat, „in die Kürze gezogen und für einen Abend eingerichtet“, und er meinte, ſich bei dieſer Bearbeitung auf Schiller ſelbſt berufen zu können: „Schiller hatte eine ſolche Umgeſtaltung ſeines Wallenſtein für das Theater im Sinne (wie ich mich aus einer höchſt intereſſanten Unterredung mit ihm erinnere), die, wenn er ſie gleich im erſten Feuer zu ſtande gebracht hätte, an theatraliſchem Effekt alles übertroffen haben müßte, was er jemals für die Bühne gedichtet hat.“ 1816 folgte Goethes „Taſſo“; noch andere Goetheſche Stücke ſuchte er dem Repertoire einzuverleiben, er erkundigte ſich bei Vulpius, ob Goethes „Proſerpina“ in Weimar bei der Darſtellung unverändert geblieben ſei oder, wie

in theatraliſcher Hinſicht wohl zu wünſchen ſein möchte, einen andern Schluß erhalten habe; er ſchlug die „Stella“ der Direktion, wie es ſcheint vergebens, zur Aufführung vor. „Dasſelbe tat ich ſchon öfters in Anſehung des ‘Götz’, der hier noch immer in einer ungebührlichen, verſtümmelten Geſtalt gegeben wird. Mit Schillers Veränderungen des ‘Egmont’ war ich gleich bei der erſten Vorſtellung in Weimar, der ich beiwohnte, nicht einverſtanden, und ich bin recht ſehr verſucht, dieſes Trauerſpiel nach meinen eigenen Anſichten, mit wenigen Abweichungen vom Original auf unſer Theater zu bringen.“ Leſſings „Nathan der Weiſe“ lag Schreyvogel, der ganz in der Aufklärung wurzelte, ſehr am Herzen, er führte ihn 1819 auf. Mit Heinrich v. Kleiſt hatte er wenig Glück, um ſo mehr mit Shakeſpeare und den Spaniern. „Romeo und Julie“, „Heinrich IV.“, „Kaufmann von Venedig“, „Othello“ ſetzte er in Szene; der letztere wird noch heute in ſeiner Einrichtung auf dem Burgtheater gegeben, wie denn ſein graziöſes Luſtſpiel „Donna Diana“ — nach Moreto und Gozzi — noch bis in die neueſte Zeit Repertoireſtück war; es wurde bis 1870 über hundertmal gegeben; ſeine Bearbeitung des „Leben ein Traum“ von Calderon wurde erſt durch die Wilbrandtſche verdrängt. Andere Bearbeitungen Calderonſcher Stücke verſchwanden früher: „Don Guttiere, der Arzt ſeiner Ehre“ nach der 33. Vorſtellung im Jahre 1854, „Die Tochter der Luft“ ſchon nach der achten im Jahre 1827.

Über die Grundſätze, welche ihn bei dieſen Bearbeitungen leiteten, hat ſich Schreyvogel in einem wichtigen Briefe folgendermaßen ausgeſprochen: „Ich bin erſtlich Goethes und Schillers Meinung, daß der Leſer und der Zuſchauer ſehr verſchiedene Standpunkte haben, und daß ein dramatiſches Gedicht (wenigſtens eines, deſſen Stoff den Ideenreichtum der neueren Welt in ſich ſchließt), ſelten aufgeführt werden kann, wie es geſchrieben iſt. Die großen Maſſen in Shakeſpeares, Calderons, Goethes und Schillers Werken müſſen auf der Bühne enger zuſammengehalten werden, wenn ſie die Wirkung, die ſie auf die freie Phantaſie im Leſen taten, nicht großenteils verlieren ſollen. Es hilft nicht, daß die Handlung lebendig und reich ſei; die Hauptſache iſt, daß ſie ein gewiſſes Maß nicht überſchreite. Das gilt von den einzelnen

Teilen wie von dem Ganzen. Die Erfahrung lehrt, daß die intereſſanteſte Handlung zu ermüden anfängt, wenn ſie in der Darſtellung über drei Stunden dauert; das rechte Maß wäre dritthalb Stunden. Ebenſo geht die Wirkung der ſchönſten Szene in der Darſtellung verloren, wenn ſie nur einigermaßen zu lang iſt. Aller Reichtum der Bilder und die größte Energie der Sprache ſind verſchwendet, wenn der natürliche Hang zur Zerſtreuung in den Zuſchauern die Oberhand erhält, und das geſchieht unvermeidlich, ſobald die Handlung über einige Augenblicke ſtille ſteht. Man wird finden, daß es meiſtens einzelne Bilder und große Züge ſind, welche auf dem Theater die größte Wirkung tun. In ſolchen einzelnen, ſtark beleuchteten Partien erträgt die theatraliſche Sprache ſogar die feinſte und zarteſte Ausmalung eines Bildes, wie mehrere klaſſiſche Stellen in der „Schuld“ und in Goethes „Iphigenia“ beweiſen. Aber jede Folge von Schilbereien, ſeien ſie an ſich auch noch ſo ſchön und kräftig, wird auf der Bühne unvermeidlich dunkel und ſchadet dem Eindrucke des Ganzen.“ Dieſe Grundſätze, die ſich aus ſeiner Praxis noch vermehren laſſen werden, beobachtete Schreyvogel nicht bloß bei der Umarbeitung der altbewährten Muſter aus dem Umkreiſe der Weltliteratur, ſondern er brachte ſie auch jenen modernen Dichtern gegenüber zur Anwendung, die damals in der Gunſt des deutſchen Publikums ſtanden oder die er bei dieſem erſt einführte.

IV.

Mit rauſchendem Erfolg war Adolf Müllners Schickſalstragödie „Die Schuld“ im Jahre 1813 über die Bretter des Burgtheaters gegangen; kleinere Stücke: „Der 29. Februar“ in einer ſchauerlichen Verballhornung, mit entſetzlichen Verſen und unter der Überſchrift: „Der Wahn“, das Luſtſpiel „Die Zweiflerin“ waren gefolgt. Im Herbſt 1815 lief das Manuſkript des „König Yngurd“ bei den Leitern des Theaters ein: wieder eine Schickſalstragödie, in der ein königlicher Emporkömmling, eine Art Macbeth im Mittelpunkt ſtand. Eine Fülle von kraſſen Bühneneffekten, eine Reihe höchſt dankbarer Rollen; wechſelnde Versmaße, dem deklamatoriſchen Ton, der auf dem Burgtheater teilweiſe noch herrſchte, ein will-

kommenes Spielzeug. Auch Schreyvogel ließ ſich von dem gekünſtelten Leben und dem falſchen Pathos dieſes Puppenſpiels täuſchen und mit namenloſer Mühe widmete er ſich der Inſzeneſetzung. Seine Briefe an Müllner zeigen ihn uns bei der Arbeit, bei der wir ihn belauſchen wollen.

Die erſten Bedenken des Dramaturgen betrafen die Länge des Stücks, zu deſſen Aufführung nicht weniger als viereinviertel bis vier und eine halbe Stunde nötig wären. Wenigſtens um ein Vierteil oder Fünfteil müſſe es gekürzt werden; er gibt dem Verfaſſer daher den Rat, ſich die Hauptmomente der Tragödie in ihrem Zuſammenhange noch einmal lebhaft vorzuſtellen und ſich dabei gleichſam unter die Zuſchauer zu verſetzen; dann würden die Stellen, welche für die Bühne zu lang oder zu hart behandelt ſeien, ſich den Augen ſeiner Einbildungskraft von ſelbſt entziehen müſſen und ſeine Tragödie werde auf ſolche Art, ganz theatraliſch, gleichſam zum zweitenmal aus ſeinem Kopfe hervorgehen.

Ein zweiter Vorſchlag betraf den fünften Akt. Schreyvogel kannte das Wiener Publikum bis in ſeine innerſten Falten hinein; er wußte, daß es dem Trauerſpiele weit weniger geneigt ſei, als dem Luſtſpiel; er hatte die Erfahrung, daß das Gefühl der Zuſchauer „durch das Übermaß angreifender Momente nicht zu ſehr verletzt werden dürfe“. Die dem „König Johann“ von Shakeſpeare nachgebildete Szene zwiſchen Oskar und Macduff, in welcher Macduff Oskars Leben ſchont und dieſer dann ſelbſt durch den Sprung vom Felſen ſich den Tod gibt, erſchien ihm zu gräßlich, als daß ſie dargeſtellt werden könnte. Insbeſondere ſchien ihm aber in der Schlußſzene geradezu gefährlich für die Darſtellung, daß die wahnſinnige Brunhilde auch nach den ſtärkſten Ausbrüchen noch auf der Bühne verbleibe und nach Art des Chors die einander drängenden Zwiſchenfälle der Kataſtrophe durch ein ſtilles Irrereden begleite. Hätte Schreyvogel daran einen Tadel dieſer wirklich abſtoßenden und faſt unverſtändlichen Szene geknüpft, ſo könnten wir ihm beiſtimmen; er hat aber eine Entſchuldigung bereit, die uns zum mindeſten ſonderbar dünkt. „Die komiſche Nuance ihres Wahnwitzes iſt in der Natur und pathologiſch richtig: aber an dieſer Stelle halte ich ſie nicht für theatraliſch ausführbar. Shakeſpeares ganzes Genie und ſein zweihundertjähriger Kredit können

die komiſchen Züge in dem Wahnſinn der Ophelia auf dem Theater kaum haltbar machen.“ Wir ſtoßen hier auf dieſelbe weichliche Scheu vor den letzten unerbittlichen Konſequenzen der Tragik, welche den fünften Akt des „Corregio“ nicht vertrug, welche den „König Lear“ am Schluſſe des Dramas am Leben ließ, welche die Spitzen noch umbiegen zu können vermeinte, nachdem dieſe ſich längſt ſtumpf geſtoßen hatten. Während aber z. B. Anſchütz als Lear ſich gegen dieſe Zumutung der Wiener Regie mit Entrüſtung aufbäumte, kann ſich Schreyvogel betreffs der Brunhilde auf die Meinung der Schröder berufen! „Sie hat den Charakter und die Situation vollkommen begriffen und ohne Zweifel wird ſie, bis zum Schluſſe der 7. Szene, etwas außerordentliches leiſten: aber vor dem, was folgt, iſt ihr ſehr bange. Es wäre daher ſehr zu wünſchen, daß Sie (etwa in der 10. oder 11. Szene) einen Abgang für ſie fänden und die Staatsaktion für dieſe neue Kaſſandra ſich endigen ließen.“ Aber noch weiter ſollte nach Schreyvogel die zimperliche Schonung des Publikums gehen. Er gibt wohl zu, daß Asla, Oskars Geliebte, dieſem ſich nachſtürzen müſſe; dennoch wäre es vielleicht gut, dem Zuſchauer ihren Tod nur erraten zu laſſen. In jedem Fall aber findet er die Art, wie ihr und ihrer Mutter Tod zugleich angekündigt wird, bedenklich. „Die Nachricht, daß Irma vom Schlage getroffen ſei, halte ich, ſo ſehr die Sache auch in der Natur iſt, an dieſer Stelle für eine zu ſtarke Probe des Glaubens bei einem ungläubigen Publikum. Das Theater hat ſeine eigene Wahrſcheinlichkeit, und der Zuſchauer in dieſer Hinſicht einen Eigenſinn, den man ſcheuen muß .... Könnte Irma nicht bloß verſchwinden und der Einbildungskraft der Zuſchauer überlaſſen bleiben, was etwa aus ihr geworden ſei? Für Yngurd iſt es genug, daß ſie von ſeinem Herzen losgeriſſen iſt.“ Müllner ging auf dieſe Vorſchläge, welche auch noch einige Nebenperſonen und Statiſten entfernt wiſſen wollten, aus Gefälligkeit für die Direktion, die ihn bei mehrerer Gelegenheit zu tätiger Dankbarkeit verpflichtet habe, ein und ſetzte eine ausführliche Anweiſung auf, ſein Stück, wie er ſagt, zum Behufe des Theatergebrauches zu verſtümmeln. „Ein Fünfteil Zeit“, — ſpottet er — „fünf Stück redende Perſonen, Eine Dekoration und beinahe die ganzen Kriegskoſten des dritten Aktes werden dadurch erſpart.“

Auch die letzte Szene opferte er, wenngleich widerwillig, auf; „denn," meinte er, „auf ein Theaterpublikum, welches ſich entweder nach der Abendtafel ſehne oder doch das Bißchen Rührung gerne ungeſchmälert mit nach Hauſe nehmen wolle, könne dieſe Szene auch bei der beſten Darſtellung nur ſtörend wirken." Schreyvogel verſtieg ſich aber in ſeiner Dankbarkeit für dieſe heroiſche Entſchloſſenheit des ſtreichenden Autors zu den Worten: „Yngurd ſteht nun unerſchütterlich da, auf ſich ſelbſt ruhend, wie die alte Titanenwelt Die Schönheiten, welche Sie aufopferten, wären hinlänglich, ein Dutzend gewöhnlicher Tragödien damit auszuſtatten."

Mit dieſen Eingriffen in den Organismus des Stückes konnte ſich aber der kundige Dramaturg noch nicht zufrieden geben; denn er wußte die höhere Macht der Zenſur über ſich, welche ihn ſo oft in die Enge trieb, welche Stücke, wie Klingemanns „Fauſt", „Heinrich des Löwen", und „Das Vehmgericht" verbot, die überall etwas gegen das Glaubensbekenntnis oder die politiſchen Verhältniſſe Anſtößiges witterte. Er war daher mit größter Ängſtlichkeit darauf aus, ſchon bevor er das Stück dem Zenſor überreichte, alles, was irgendwie Verdacht hätte erregen können, zu ſtreichen; denn, ſagte er: „Alles kommt hier meiſtens auf den erſten Eindruck an; wo nichts Arges vermutet wird, kann nicht leicht ein Ärgerniß genommen werden." Den Gegenſatz in den Charakteren der beiden Könige Alf und Yngurd meinte er als die ethiſche Grundlage der Tragödie nicht antaſten zu dürfen; auch daß Yngurd ſo ſtark an Napoleon erinnerte, könne wohl hingehen, da er unglücklich ſei wie dieſer; aber er fürchtete, daß Yngurd zu groß endige, um jene Vergleichung auffallend machen zu dürfen. „Es iſt in dieſer Hinſicht ſchon ein ſchlimmer Umſtand für die hieſige Zenſur, daß Yngurd, der Bauer, der Tochtermann eines Königs iſt. Doch dem iſt nicht abzuhelfen, und darauf wollen wir es wagen. Aber alle zu ſcharfen Beziehungen auf den Unterſchied des angebornen und erworbenen Königsrechts ſind hier anſtößig und müſſen, wo ſie für das Letztere günſtig lauten, gemildert werden." Die Szene, in der Yngurd den Teufel als Retter heraufbeſchwört, fand Schreyvogel von vornherein zu ſtark, und insbeſondere bat er Müllner, die Worte:

„Ich bin ein König, der gefürchtet wird,
Ein Wink von mir, und Norwegs Richter zagen,
Und Unschuld wird vom Henkerbeil erschlagen ꝛc.“

nur gleich mit andern zu vertauschen. Der Charakter des großen Kriegers dürfe gehässig erscheinen, der des Königs nie.

Die Mäßigung, wie sie der Dänenkönig Alf im Stücke übt, ließ Schreyvogel als eine königliche Tugend gelten, die man gern rühmen höre, nur könne sie in einer unumschränkten Verfassung nicht als Grundsatz ausgesprochen werden. Yngurds Frage (Akt IV, Szene 5):

Alf, Ihr seid Mann; Ihr führet Eure Waffen
Mit eigner Hand: warum den Szepter nicht?

schien ihm verfänglich und Alfs Antwort:

„— Weil mir der Muth gebricht
Das Schicksal eines Volks allein zu lenken
Wie Gott die Welt....
Nach seiner Kraft muß sich der Mensch beschränken.“

riet er der Zensur nur allsogleich aus den Augen zu rücken. „Die noch bestimmtere Erklärung dieses Grundsatzes, in Ihrer Einleitung, würde für eine Empfehlung der beschränkten, monarchischen Verfassungen angesehen und die Tendenz des ganzen Stückes darnach beurteilt werden; sie darf also gar nicht zum Vorschein kommen.“ Nach diesen Ausmerzungen wurden von der Zensur in der Tat nur noch ein paar eben nicht wichtige Stellen gestrichen; der Zensor aber glaubte damit einen nicht geringen Beweis seiner Liberalität und seiner Achtung vor dem Verfasser des Stückes gegeben zu haben.

Nach mannigfachen Besetzungsschwierigkeiten und Kabalen der Regisseure, unter denen Schreyvogel ungemein litt, ging das Stück endlich am 19. Januar 1816 in Szene. Er war wegen des Gelingens der Vorstellung sehr in Sorgen; man hatte es ihm in den letzten vier bis fünf Wochen ganz unmöglich gemacht, weiter etwas dafür zu tun; seine Besetzungsvorschläge waren nicht beachtet worden; man hielt ihn von den Proben entfernt; er hörte von Veränderungen, die mit den zwischen ihm und Müllner vereinbarten nicht stimmten. Die wichtige Rolle des Oskar war durch die Umtriebe einer Partei an eine Anfängerin (Dlle. Weißenthurn)

gekommen, deren Organ, Figur und Ausbildung dafür gar nicht paßten. Bei der Vorstellung mußte er schon in der ersten Szene zu seinem nicht geringen Schrecken alles wieder hören, was er weggestrichen hatte und den nachteiligen Eindruck beobachten, den diese überflüssigen Details gleich anfangs auf die Zuschauer machten. Mit Yngurds Auftritt fing aber die Aufmerksamkeit des Publikums an, sich zu fixieren, und Heurteur übertraf in dieser Rolle so sehr alle Erwartungen Schreyvogels, daß dieser geneigt war, seinem Spiel vor allem den glänzenden Sieg des Stückes zuzuschreiben. Schreyvogel bewahrte dem Werk, an das er soviel Zeit und Kraft gewendet hatte, seine Gunst auch noch über die erste Aufführung hinaus und verfolgte dessen Schicksal auch bei der Kritik, mit deren Äußerungen er schlecht zufrieden war. „Schade, daß mein Posten mir nicht wohl gestattet, über Vorstellungen unserer Theater ein öffentliches Urteil zu fällen, denn sonst wäre ich stark versucht, diesen Kunstrichtern insgesamt einmal die Köpfe zurechtzusetzen."

Müllner hat dem pflichteifrigen Theaterdirektor dieses Wohlwollen schlecht genug gedankt. Denn bald tauchte in Schreyvogels nächster Nähe ein größerer Dramatiker als Müllner auf, ein echter, gottbegnadeter Dichter, der den Koloß mit den tönernen Füßen über den Haufen warf. In Schreyvogels Beziehungen zu dem jungen Grillparzer wiederholt sich der Prozeß, den wir soeben bei der Umgestaltung des Yngurd beobachtet haben, nur daß er weit tiefer in die Entwicklung der fremden Individualität eingreift. Nachdem Schreyvogel Grillparzers „Ahnfrau" im ersten Entwurfe gelesen hatte, bewog er den Dichter durch seine ausführlichen, zum Teil scharfen Bemerkungen, das Werk in den Tiegel zurückzuwerfen und völlig umzuschmelzen. Mit wahrhaft väterlicher Fürsorge leitete er die ersten Schritte des jüngern Freundes auf der Bühne, in der Öffentlichkeit; und als der mächtige Bühnenerfolg der „Ahnfrau" die Krittler und Neider in allen Winkeln Deutschlands aufscheuchte und endlich der in seiner literarischen Alleinherrschaft bedrohte Dichterprotz in Weißlingen sich den Feinden Grillparzers anschloß, da griff Schreyvogel selbst zur Feder und verteidigte seinen Schützling in der geharnischten Vorrede zur Buchausgabe des Stücks.

In Grillparzer erstand dem großen Dramaturgen Schreyvogel der große Dichter, dem er seine Kräfte nun ohne Rückhalt

widmen konnte. Als Grillparzers Anreger und Aufmunterer, als deſſen erſter Leſer und Kritiker, als deſſen Vorläufer und Wegbereiter ſteht Schreyvogel da. Und den allmählich erſtarkenden Kräften des Burgtheaters erwuchſen in Grillparzers Meiſterwerken die großen Aufgaben, an denen ſie ſich als voll erproben konnten. War die „Ahnfrau“ noch im Theater an der Wien aufgeführt worden, ſo betrat Grillparzer mit der „Sappho“ 1818 die Bühne des Hoftheaters; hatte Schreyvogel früher Kotzebue aufgefordert, Rollen für Sophie Schröder zu ſchreiben, ſo fand dieſe hier und noch mehr in der „Medea“ die edelſten Rollen, um darin ihre eigenſte Begabung zu entfalten. Hatte Schreyvogel früher auf Kotzebues Tragikomödie „Rudolf und Ottokar“ ſeinen Blick geworfen, ſo durfte er jetzt in Grillparzers „Ottokar“ eine hiſtoriſche Tragödie vom reinſten Stil auf die Bühne bringen. Die Aufführung des „Ottokar“ im Jahre 1825 bedeutet den Höhepunkt in Grillparzers Wirkſamkeit für die Bühne unter Schreyvogels Leitung. Von da ab gehen ihre Wege mehr auseinander. „Ein treuer Diener ſeines Herrn“ konnte Schreyvogels Beifall nicht erringen und die Wirkung des Stücks wurde durch das traurige Nachſpiel bei der Polizei, das einem Verbote gleichkam, beeinträchtigt. „Des Meeres und der Liebe Wellen“ erlitt hauptſächlich durch die ungünſtige Beſetzung einen halben Mißerfolg. Es war dies das letzte Stück Grillparzers, das unter Schreyvogel aufgeführt wurde und fiel bereits in deſſen ſinkende Epoche. „Der Traum ein Leben“ kam erſt nach ſeinem Tod zur Aufführung; er hatte das Spektakelſtück für die Bühne des Burgtheaters nicht für geeignet gehalten. Mag ſo Grillparzer rückblickend Schreyvogels Einfluß manchmal als einen hemmenden und ſtörenden befunden haben, wir danken es dem ſcharfſichtigen Theaterleiter dennoch, daß er einſt dem Anfänger die zaghafte Scheu überwinden half und ihm in ſeinen beſten Jahren treu mit Rat und Tat zur Seite ſtand; und wenn die Verſe des erſten öſterreichiſchen Dichters als köſtlichſtes Weihelied im neuen Haus ertönen, ſo mögen die andächtigen Zuhörer auch deſſen gedenken, der den Dichter der „Ahnfrau“, entdeckt und in ſelbſtloſer Weiſe gefördert hat.

Akademiſche Feſtrede zu Grillparzers hundertſtem Geburtstag.

Gehalten in der Aula des Karolinums zu Prag am 15. Jänner 1891.[1]

Seit dem 11. November 1859, ſeit Friedrich Schillers hundertſtem Geburtstag, der als nationaler Feſttag jubelnd und rauſchend in Deutſchland und Öſterreich begangen wurde, ſind eine Reihe von literariſchen Gedenktagen ähnlicher Art an dem deutſchen Volke vorübergezogen. Fichte und Schleiermacher, Hegel und Schelling hatten es erreicht und haben es verdient, daß bei der hundertſten Wiederkehr ihrer Geburtstage — zumal im Kreis akademiſcher Körperſchaften — warm und feierlich ihrer gedacht wurde. Unſere herrlichen wiſſenſchaftlichen Dioskurenpaare, die Brüder Humboldt und die Brüder Grimm ſind laut und ſtimmungsvoll gefeiert worden. Dem armen Hölderlin wurden zur Säkularerinnerung ſeiner Geburt von dankbaren Händen ſinnige Kränze auf das Grab gelegt, in welches ſein Geiſt ſo früh und ſein Körper ſo ſpät geſunken war. Mächtiger flammten die Fackeln der Begeiſterung zu Ehren Heinrichs v. Kleiſt empor, der nach langer dumpfer Vergeſſenheit nachgeborenen glücklicheren Geſchlechtern wiedergeboren wurde. Arndt und Schenkendorff, die Sänger der Freiheitskriege, feierte eine dankbare Nachwelt, die ſich den Zielen der deutſchen Einheit näher ſah, als jene Herolde und Propheten. Zwei Lieblingsdichter der deutſchen Nation, Lyriker und

[1] Gedruckt: Prag 1891. Verlag der J. G. Calveſchen Buchhandlung.

Patrioten wie jene, Uhland und Rückert riefen vor drei und vier Jahren die feſtfreudige Stimmung in allen Ländern deutſcher Zunge wach. Und im Herbſt dieſes Jahres wird es ſich die deutſche Jugend nicht nehmen laſſen, zu Ehren von Theodor Körners hundertſtem Geburtstag, zu Ehren des Sängers von Leier und Schwert, weithin ihre Stimme ertönen zu laſſen.

An allen dieſen Gedenkfeiern nahm Öſterreich lauteren oder leiſeren Anteil. Aber kein Öſterreicher befand ſich unter dieſen Gefeierten. Nur im vergangenen Jahr erinnerte ſich eine kleine Gemeinde des Tages, an welchem hundert Jahre vorher der beſcheidene, jetzt verſchollene Dichter der nächtlichen Heerſchau und der Totenkränze geboren worden war. Und gleichfalls im verfloſſenen Jahr war es, daß in Wien ſchlicht und prunklos, aber herzlich und innig der hundertſte Geburtstag Ferdinand Raimunds begangen wurde, des genialen öſterreichiſchen Volksdichters, der gleichzeitig mit Grillparzer in Wien lebte und wirkte, der von Grillparzer freudigſte Anerkennung und Förderung erfuhr, der ſeinerſeits vor dem überragenden Talente ſeines größeren Landsmannes bewundernd auf die Knie ſank. Aber auch die Wogen dieſes Feſtes ſchlugen über das Weichbild von Wien kaum hinaus. Es blieb ein Feſt von lokaler Bedeutung und Begrenzung.

Kein Öſterreicher alſo befand ſich unter den Dichtern und Denkern der klaſſiſchen und romantiſchen Periode, denen der Zoll der Verehrung bei der Säkularfeier ihrer Geburt ſeit einem Menſchenalter dargebracht wurde. Das große Jahrhundert deutſcher Dichtung von 1750 bis 1850, die Zeit von Klopſtock und Leſſing bis Hebbel und Otto Ludwig, das große Jahrhundert der deutſchen Dichtung, das ſpäteren Geſchlechtern immer mehr als eine geſchloſſene, mächtige Einheit erſcheinen wird, das der Reihe nach alle deutſchen Stämme und Landſchaften zur Teilnahme am geiſtigen Kampfe, zum Mitſchaffen aufrief, zog das lange nur empfangende und genießende Öſterreich zuletzt in ſeinen Kreis.

Im Mittelalter eine vorragende Pflegeſtätte fröhlichſten Sanges und reichſter Dichtung, hatte ſich das von der Natur ſo reich geſegnete Donauland in einer unter den unglücklichſten Bedingungen verlaufenden Sonderentwicklung dem vorwärtsſtrebenden Zug des deutſchen Geiſteslebens völlig entfremdet. Im Kampf um

das himmliſche Gut waren hier die köſtlichſten irdiſchen Güter preisgegeben worden; um die Miasmen der neuen religiöſen Lehre abzuſperren, hatte man jeden Zuzug friſcher Luft gewaltſam verhindern zu müſſen geglaubt. Während man in Deutſchland in ruhigeren Zeitläuften für die Großtaten des deutſchen Geiſtes ſtill ſich vorbereiten konnte, ſtand Öſterreich gegen den türkiſchen Erbfeind auf der Wacht und mußte die ganze Summe ſeiner geiſtigen und körperlichen Kraft aufwenden, um jene öſtlichen Länder, die die lange Fremdherrſchaft in Wüſten und Sümpfe verwandelt hatte, der menſchlichen Kultur zurückzugewinnen.

Als in Deutſchland gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts der neue dichteriſche Frühling hoffnungsvoll in den erſten Sängern ſich ankündigte, da ſteckte man in Öſterreich noch tief im verjährten Wuſt des ſiebzehnten Jahrhunderts. Ein Kanzelredner und ein Poſſenreißer, beide einander ergänzend und ſich ablöſend, ſind durch Jahrhunderte die einzigen literariſchen Erſcheinungen, die über die Mittelmäßigkeit emporragen und auch von dieſen war nur der eine von Geburt ein Öſterreicher, der andere aus Schwaben eingewandert. Zur Zeit als Klopſtocks Meſſias im Norden das Erbauungsbuch der deutſchen Familie wurde, las man in Öſterreich und Bayern zu täglicher Erhebung die Werke des Pater Martin von Kochem, eines kräftigen, begabten, anziehenden, aber bereits veralteten Schriftſtellers; zu derſelben Zeit als Leſſings kritiſche Zucht den verwilderten deutſchen Stil in die Schule nahm, ſchwelgte man in Öſterreich in den Witzen und Barbarismen des urwüchſig-derben, volkstümlichen, unterhaltenden, aber geiſtloſen und einſeitigen Abraham a Sancta Clara. Später und langſamer als in andere deutſche Landſchaften gelang es den deutſchen Klaſſikern bei uns einzudringen; der brave, biedere Gellert wird in Öſterreich erſt bekannt, als in Deutſchland ſein Ruhm ſchon zu verblaſſen beginnt; Klopſtock faßt hier erſt feſten Fuß, als ſein Name längſt die Welt durchſtrahlt hatte; Leſſing erwirbt ſich nur einzelne aufgeklärte Köpfe zu Anhängern; Wielands bezaubernde Grazie und franzöſiſche Leichtigkeit ſchmeichelt zuerſt ſich beim öſterreichiſchen Adel ein und ſpäter wird er der ausgeſprochene Liebling weiterer Kreiſe, ſo daß Goethe ſagen konnte, ihm verdanke Süddeutſchland und vor allem Wien ſeine geſamte geiſtige

Kultur. Ein witziger Kopf konnte eine Tabelle zuſammenſtellen, aus der die Zeiträume erſichtlich waren, die verfließen müßten, bevor ein Werk nach Öſterreich herüberdringen dürfe. Bis an den Anfang unſers Jahrhunderts blieb die Phyſiognomie des geiſtigen Lebens in Öſterreich eine veraltete. Die Buchhändler veranſtalteten noch im 19. Jahrhundert Prachtausgaben von Schriftſtellern aus der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts, deren Namen in Deutſchland längſt vergeſſen waren. Im Zeitalter Kants ergaben ſich die wenigen Vertreter der Philoſophie in Öſterreich einem öden Eklektismus, zur Zeit als Schillers äſthetiſche Schriften die Geiſter erhoben, überſetzte einer unſerer angeſehenſten einheimiſchen Dramatiker die Poetik des Boileau, die längſt zu den Toten geworfen war; zur Zeit als das klaſſiſche Versmaß des deutſchen Dramas der reimloſe fünffüßige Jambus nach langem Kampf zu endgültigem Sieg gelangt war, ſtolperte das öſterreichiſche Drama noch in lahmen Alexandrinern einher. Zu einer Zeit, als der Dichter der Iphigenie und des Taſſo der deutſchen Sprache die ſüßeſten und edelſten Rhythmen entlockte und diejenigen Lügen ſtrafte, die ihr eine ſolche Vervollkommnung und Veredlung abgeſprochen hatten, mußten die Zöglinge der öſterreichiſchen Jeſuitenſchulen, die ſyſtematiſch ihrer Mutterſprache entfremdet worden waren, in blutigen Bemühungen ſich abquälen, um den Schaden der Jahrhunderte wieder gut zu machen. Nirgends erwachte der Sinn für Sprachreinheit und Sprachrichtigkeit ſo ſpät wie in Öſterreich. Vier Jahre vor Grillparzers Geburt geſtand der Verfaſſer des Rittergedichtes „Doolin von Mainz“, der öſterreichiſche Dichter Alxinger, in der Vorrede zu ſeinem Werke, daß er mit eiſerner Geduld faſt jedes Wort in einem Wörterbuch nachſchlagen müſſe, ehe er es niederzuſchreiben wage, und dieſes erdrückende Bekenntnis ſteht nicht etwa vereinzelt da. Was Grillparzer zu einer viel ſpäteren Zeit und unter ganz anderen Verhältniſſen geſagt hat, findet hier ſeine richtige Anwendung: „Ein öſterreichiſcher Dichter ſollte höher gehalten werden als jeder andere. Wer unter ſolchen Umſtänden den Mut nicht ganz verliert, iſt wahrlich eine Art Held.“

Ein ſolcher Held iſt vor allem der Dichter ſelbſt, deſſen Andenken zu feiern wir hier verſammelt ſind. In der Geſchichte des geiſtigen Lebens in Öſterreich gebührt Franz Grillparzer unbe-

ſtritten die erſte Stelle. Er führte das vereinſamte, abgeſchloſſene Land nach zwei Jahrhunderten des ärgſten Stillſtandes wieder der Produktion zu. Er wies auf das Pfund hin, das ſein Volksſtamm ſo lange unbenutzt hatte liegen laſſen; er eröffnete wieder die tiefen Schachte des Geiſtes, die ſo lange bei uns verſchüttet geweſen waren. Und er erweiterte und bereicherte die deutſche Kunſt durch die Fülle unverbrauchter Kräfte, die er ihr wieder zuwendete, die ſie zu ihrem Schaden hatte entbehren müſſen und immer nur zu ihrem Nachteil entbehren würde. Von vornherein dem Ausländiſchen allzu hold, der Überſchätzung des Fremden zugeneigt, vertraut der Öſterreicher zu wenig der eigenen Kraft und Anlage. Grillparzer hat unſer Selbſtvertrauen wieder gehoben, er gab uns wieder Mut und Stärke im geiſtigen Kampf. Er machte den Namen der Öſterreicher auf literariſchem Gebiet wieder bekannt und geachtet. Er hat die öſterreichiſche Literatur wieder geſchaffen, er hat ſie zwei Dezennien lang durch ſeine Werke faſt allein repräſentiert. Zwei Generationen von Dichtern, Schriftſtellern und Gelehrten ſind von ihm beeinflußt. Indem wir Franz Grillparzer feiern, feiern wir nicht einen beliebigen deutſchen Dichter, feiern wir nicht bloß einen der größten Dramatiker der Weltliteratur, nicht bloß einen der ausgezeichnetſten Männer, die der deutſche Stamm in Öſterreich im Laufe der Jahrhunderte hervorgebracht hat, nicht bloß einen unſerer größten Patrioten: indem wir Franz Grillparzer feiern, feiern wir die geiſtige und dichteriſche Wiedergeburt Deutſchöſterreichs.

In der Abhängigkeit von ſeiner engeren Heimat, in ſeiner Liebe und Hingebung zu dieſer Heimat liegen zugleich die ſchönſten Vorzüge ſeines Lebens beſchloſſen, in ſeinem Öſterreichertum liegen die Wurzeln ſeiner Kraft. Weil er heimiſche Art und Sitte ſtetig vor Augen hatte, weil er das Heimlichtraute und Nächſte ſo ganz in ein Weſen aufgenommen hatte, weil er den Beſten ſeines Stammes und ſeiner Umgebung genug tun wollte, darum war es ihm gegönnt, über dieſes Land hinaus zu den Beſten ſeiner Zeit und aller Zeiten zu ſprechen. Weil er nicht bloß zum allgemeinen Sinn des Schönen, weil er zum vaterländiſchen Sinn zugleich ſprechen wollte, darum ward ihm endlich die allgemeinſte Wirkung zuteil. Weil er nicht *mehr*, nicht ein größerer, nicht ein anderer ſcheinen

wollte, als er war, darum rechnen wir ihn heute zu den Größten, darum meſſen wir alle andern heut an ihm ſelbſt.

In ſeinem Öſterreichertum liegen die Wurzeln ſeiner Kraft. Was Heinrich von Kleiſt und Achim von Arnim in dem aufſtrebenden Preußen beſaßen, das beſaß Grillparzer in dem großen, mächtigen Öſterreich: ein Vaterland, an welchem er mit allen Faſern ſeines Weſens hing, das er über alle Maßen, das er, wie er ſagte, „bis zum Kindiſchen“ liebte. Wie jenen die Niederlage Preußens in der Schlacht bei Jena und die Ohnmacht der Nation am Herzen riß, ſo empfand es Grillparzer ſchmerzlich, daß das altehrwürdige Reich deutſcher Nation in Trümmer fiel, ſo ging Grillparzer das Unglück Öſterreichs nah in den Jahren 1805 und 1809 wie in den Jahren 1859 und 1866. Daß dieſer Staat den Beruf, den er ihm zuerkannte, nicht erfüllte, daß das Volk, dem er angehörte, um ſeine geiſtige Exiſtenz kämpfen mußte, das zehrte an ſeiner Seele. Unter allen Umſtänden aber, unter dem ärgſten Geiſtesdruck, obgleich er es ſelbſt halb eine Frohnfeſte und halb ein Capua der Seelen nennen mußte, hielt er dennoch feſt und treu in ſeinem Vaterland aus, das er nicht ſchonte, das er züchtigte, das er geißelte, das zu verlaſſen er aber nie über ſich gebracht hätte. Denn er war ſich bewußt, daß die guten Kräfte ſiegen werden; er half die neue Zeit mit vorbereiten und mit heraufführen: geht ja doch die ſtille Arbeit der Geiſter Hand in Hand mit der lärmenden, toſenden Arbeit der Zeitgeſchichte. In ſeines Vaterlandes ſchwerſter Kriſis, als alle Grundfeſten wankten, hielt er feſter als tauſend andre an der Tradition des Staates, an der Einheit der Armee, an der Zukunft Öſterreichs; aber er blieb trotzdem ein Hort freiheitlichen Strebens, ein Vorkämpfer liberaler Ideen, ein freimütiger Kritiker öffentlicher Zuſtände: der beſte, zuverläſſigſte und treueſte Patriot.

In einem bedeutungsvollen Moment wurde Franz Grillparzer geboren. Die franzöſiſche Revolution trieb ihrem grauſigen Höhepunkt entgegen und die Sympathien, die ſie einſt in Deutſchland erweckt hatte, waren längſt in das Gegenteil verwandelt. In Öſterreich verfolgte man die Schreckensvorgänge mit noch größerer Teilnahme, der nahen Verwandtſchaft der Dynaſtien wegen. Ein Marſch, der angeblich bei der Hinrichtung Ludwig XVI. geſpielt

worden war, regte die Phantaſie des Knaben Grillparzer auf. Kriegslärm erfüllte ſeine Jugend. Die einreitenden Kuriere boten den Kindern nie dageweſene, prunkvolle Schauſpiele. Später, als in der nächſten Nähe der Hauptſtadt die Schickſalsſchlachten geſchlagen wurden, konnte man von dort aus die kämpfenden Scharen in der Ferne erblicken, vernahm man dort bangen Herzens das Dröhnen der Kanonen: die berühmte Schlachtſchilderung Zangas dankt dieſer Jugenderinnerung ihre Wahrheit und ihren Glanz.

Ein Jahr vor Grillparzers Geburt war Kaiſer Joſeph aus dem Leben geſchieden. Mit ihm erloſchen die edlen Abſichten, die ihn durchglühten, mit ihm traten die leuchtenden Ideen, die man mit ſeinem Namen bezeichnet, ins Dunkel zurück. Ein plötzlicher Umſchwung in der äußeren und inneren Politik erfolgte. Der größte im geiſtigen Leben der Hauptſtadt. Hatte Kaiſer Joſeph alle Schleuſen der Bildung ſeinen Völkern eröffnen zu müſſen geglaubt, ſo fand man jetzt nicht Mittel genug, um das eindringende Element zu hemmen. Welche Bewegung, welches Leben, welches Feuer, welchen Rechtſinn hatte er allen mitgeteilt und wie wich dies alles jetzt dem Stillſtand, dem Beharren, wie wurde jetzt das Feuer gedämpft, wie wurde die Macht wieder über das Recht geſetzt. Man konnte unter Kaiſer Joſeph nicht genug ſchreiben und ſprechen von neuen Dingen und plötzlich ſchien alles wie vom Schlage gerührt zu ſein. Zu mächtig aber waren dieſe Ideen, als daß ſie mit einem Mal hätten aus der Welt geſchafft werden können. Zu tief wurzelte ſein Andenken im Volk, als daß es dieſem hätte ganz entriſſen werden können. Nirgends aber war es lebendiger als in Grillparzers Familie. Für Grillparzers Vater gab es keinen helleren Stern, kein ſtrahlenderes Vorbild als den großen Kaiſer, deſſen Abſichten fördern zu können der Stolz ſeines Lebens war. Der Vater von Grillparzers Mutter, ein ſchätzenswerter Komponiſt, erfreute ſich Kaiſer Joſephs beſonderer Gunſt, die auf ſeine Familie überging. So wächſt der Dichter in der grenzenloſen Verehrung für den großen Volkskaiſer auf, ſo überkommt er deſſen Ideen von begeiſterten Verwandten.

Ein begeiſterter Verehrer des Kaiſers bleibt er Zeit ſeines Lebens. An Kaiſer Joſeph mißt er die Handlungen ſeiner Nachfolger. Ihn ruft er auf in den Zeiten des dräuenden Unglücks, der

nahenden Verfinſterung. Ihn läßt er ein Dezennium vor der Revolution in einem ſeiner kraftvollſten Gedichte dieſe Revolution prophezeien, ihn — einen neuen Barbaroſſa — ans Licht zurückkehren, ihn „mit der Weltgeſchichte Demantwage“ ob ſeinen Enkeln zu Gericht gehen. „Des Kaiſers Bildſäule“ iſt ihm der feſte Halt im bunten Wechſel der Geſchichte Öſterreichs. Und nicht bloß ein unermüdlicher Verehrer, Bewunderer, Verkündiger des Kaiſers blieb er, auch ein Anhänger und Verkündiger der joſephiniſchen Ideen. So ſtark, ſo mächtig, ſo einheitlich wollte er ſein Vaterland wiſſen, wie jener es geträumt hatte; ſo duldſam, ſo ſtarkgeiſtig, ſo gegen alle fremden Übergriffe auf der Hut wollte er die Machthaber ſehen, wie jener es geweſen war. Ein Joſephiner blieb er Zeit ſeines Lebens und noch der ſchwache Greis überwand ſeine Scheu vor der Öffentlichkeit, um ſein gewichtiges Wort mit abzugeben, als es galt, für dieſe Ideen zu zeugen.

Die Furcht vor der Revolution beſtieg mit Kaiſer Franz den Thron Öſterreichs und die Furcht vor der Revolution beherrſchte Öſterreich ſolange, bis dieſe ſelbſt die geſpenſtiſchen Wahnbilder ihres Weſens vertrieb. Man ſah das Geſpenſt der Revolution in den Logen der Freimaurer, in den Bünden der Jakobiner; man machte dieſen Prozeſſe, man ſtellte ſie an den Pranger, man richtete ſie hin. Man wollte das Geſpenſt der Revolution vertreiben aus den Hörſälen der Gelehrten, aus den Studierſtuben der Literaten und man vertrieb mit ihm jede freie Betätigung geiſtigen Schaffens, man vertrieb Wiſſenſchaft und Kunſt, man vertrieb die Dichtung, man vertrieb den Geiſt, man hätte gern das Denken verboten und vertrieben. Die Geſetze der Zenſur, welche Kaiſer Joſeph weſentlich gemildert hatte, führte man wieder zu der alten Strenge zurück. Tauſende von Büchern, die jener freigegeben hatte, legte man wieder an die Kette und darunter gerade diejenigen, welche die meiſte Anregung boten, des größten Beifalls ſicher waren. Den Verkehr mit dem Ausland, den Beſuch fremder Univerſitäten, das Reiſen der Beamten und ſelbſt des Adels beſchränkte man ſo viel als möglich. Abermals wollte man jenen Staat iſolieren, der durch ſeine Lage auf den engſten Anſchluß an den Weſten angewieſen war. Und in dem abgeſchloſſenen, ummauerten Inland wurde ein Polizeiſyſtem ohne-

gleichen aufgerichtet. Man witterte überall Verſchwörung. Man mußte ſich ſcheuen im Gaſthauſe, ja ſelbſt in der Familie laut und offen ſeine Meinung zu ſagen. Die Giftblüte des Denunziantentums ſchoß aus dem ſumpfigen Boden auf. Wer wie Johannes von Müller als Fremder hoffnungsvoll dieſem Staat ſich in die Arme geworfen hatte, der mußte nur zu bald zur Einſicht kommen, daß geiſtige Tätigkeit hier nicht gedeihen könnte — nicht nur, daß er ſeine neuen Werke nicht drucken laſſen durfte, ſeine alten, bereits gedruckten, zu kaufen wurde ihm nicht einmal geſtattet und er atmete erſt wieder auf, als er das Adoptivvaterland im Rücken hatte.

In dieſe trübe Zeit fiel Grillparzers Jugend und früh wurde ſein Blick für dieſe Schäden geſchärft, früh trat auch ihm der Gedanke nahe, aus dieſer Stickluft zu entfliehen in eine reinere geſündere Atmoſphäre.

Und doch! Wie bedeutſam iſt der Zufall ſeiner Geburt in anderer Hinſicht und wie ſteigen aus dieſem Boden auch die guten Genien empor, um ihn im edelſten Reihentanze zu umſchweben und ihn feſtzuhalten in ſeiner ſchönen Heimat. In dem Jahr von Grillparzers Geburt legte Mozart ſein Haupt zum Sterben nieder, nicht ohne vorher gleich einem Wohltäter, der die guten Werke ſeines Lebens durch die Spenden in ſeinem Teſtament noch überbietet, der Menſchheit eine ſeiner größten Schöpfungen geſchenkt zu haben. Die Klänge der Zauberflöte umtönen Grillparzers Wiege. Der größte Komponiſt, den Öſterreich hervorgebracht hat, reicht ſterbend dem größten Dichter dieſes Landes die Hand. Aus dem Textbuch zur Zauberflöte lernt der Knabe Grillparzer auf dem Schoß ſeiner Wärterin die Buchſtaben. Die Zauberflöte erfüllt ſeine Phantaſie zum erſten Mal mit dramatiſchen Bildern, deren Eindruck in ſeinen reifen Schöpfungen noch erkennbar iſt. Mozarts heitere, klare, maßvolle, melodienreiche Muſik bleibt zeitlebens ſein muſikaliſches Ideal. An Mozart mißt er die neuen Komponiſten des Jahrhunderts bis zur Zukunftsmuſik. An Mozarts Standbild legt er Kränze nieder wie an dem des Kaiſers. Auf Mozarts Sohn überträgt er einen Teil jener Liebe, die er gegen den toten Meiſter hegt, und auch des Sohnes Grab ſchmückt er mit den Blumen der Dichtung.

Die Liebe zur Musik ist die eine Gabe der kunstfreudigen Vaterstadt, die Liebe zum Theater ist die andere. Wien war im 18. und 19. Jahrhundert die musikalische Hauptstadt der Welt, sie war von jeher eine fruchtbare Pflanzstätte des Theaters. Hier gedieh das Jesuitendrama, hier fanden die Wandertruppen einen günstigen Boden. Hier, wo alles zum Schauspiel hindrängte, selbst die Hinrichtungen, hier, wo Krippenspiel und Marionettentheater schon die Schaulust der Kinder befriedigte, die Tierhetze den roheren Gelüsten des Pöbels entgegenkam, hier, wo sich die Volksbühne mit der komischen Figur des Hanswurst, mit den alten derben und harmlosen Späßen noch erhalten hatte zu einer Zeit, da sie in Deutschland von steifen Pedanten und besonnenen Kunstrichtern längst ausgerottet war, hier, wo diese Volksbühne durch die Musik mit einer ungeahnten Weihe und Verklärung umgeben wurde, in Wien herrschte während Grillparzers Frühzeit ein reges Theaterleben: die ernste, wie die komische Bühne trieben ihrem Höhepunkt entgegen. Die Liebe zum Theater steckte Grillparzer im Blut.

Alle guten, wie alle verhängnisvollen Eigenschaften des Wieners wurden dem größten Sohne Wiens in die Wiege gelegt. Die heitere Lebenslust der „lebensvollen" Stadt, die naive Hingabe an die Sinnenwelt wurde durch einige schwere Tropfen in seinem Blut gedämpft und getrübt. Das sehnsüchtige Begehren nach musikalischem Genuß verstärkte den Hang zur Träumerei, die sich wie Gift in seine Adern senkte und einen schlaffen Zug seines Charakters manchmal bis zur Willenslosigkeit schwächte. Er klagt über sein Zaudern, sein Aufschieben und das mit Konsequenz darauf folgende Übereilen. Fleiß und Ausdauer halten nicht Schritt mit der Kühnheit und Großartigkeit seiner Phantasie; die Zahl seiner ausgeführten Werke steht zu der Überfülle seiner Pläne und Entwürfe in keinem Verhältniß, ein bedauerlicher Gegensatz zwischen seinen Jünglings- und Mannesjahren macht sich geltend. Rasche Erregungsfähigkeit wechselt bei ihm mit entschlußloser Trägheit, weibliche Hingebung mit herbem Eigensinn, die köstlichen Stunden der Weihestimmung ragen wie Inseln hervor aus der Flut der toten Wochen und Jahre. Altwienerische Derbheit und schlagender Witz sind sein Erbteil, die Freude am Spaß, der Sinn

für Humor. Sein lautes, ſchütterndes Lachen klingt denen, die es einmal gehört haben, heute noch in den Ohren. Wie tief hat er den Frauen Wiens ins Herz geblickt, wie unübertrefflich ihr Weſen wiedergegeben! Und nicht zum wenigſten iſt er ein ganzer Wiener in der ſteten Unzufriedenheit und mit den ewigen Klagen über die politiſchen Zuſtände ſeines Vaterlandes.

Von oberöſterreichiſchen Bauern wahrſcheinlich abſtammend, war Grillparzers Familie längſt in Wien heimiſch. Als ein Ehrenmann durch und durch tritt uns Grillparzers Vater, ein angeſehener Wiener Advokat, entgegen, etwas exzentriſch und pedantiſch wie Bankban, wie dieſer ein Feind jeder Redensart, hart bis zur Grauſamkeit gegen ſeine Kinder wie des armen Spielmanns Vater, aber den Stürmen einer ſchweren Zeit ſo wenig gewachſen wie Kaiſer Rudolf. Wie dieſer verſäumte er es, dem Rad des Schickſals rechtzeitig in die Speichen zu greifen und verfiel in ein tatenloſes Brüten, in welchem der Wohlſtand ſeiner Familie zugrunde ging. Allen Glanz aber muß Grillparzers Biograph ausgießen über die ſtille, beſcheidene Frau, die ihm das Leben ſchenkte, die bis zur Aufopferung an ihrem Sohne hing, der er die edelſten Eigenſchaften ſeiner Seele, der er ſeine Liebe zur Muſik, ſein dichteriſches Talent, die Glut und Weite ſeiner Phantaſie verdankte, die aber auch die Keime des Wahnſinns auf ihre Söhne übertrug. Eine Fülle des furchtbarſten Unglücks unter des Dichters nächſten Angehörigen! Die Mutter machte in religiöſem Wahnſinn ihrem Leben ein Ende, der jüngſte Bruder fand freiwillig ſeinen Tod in den Wellen der Donau und ein anderer Bruder klagte ſich in halbem Wahnſinn eines Mordes an, den er nicht begangen hatte; der Dichter ſelbſt litt ſchwer unter der hypochondriſchen Anlage, die er überkommen hatte, und die Sorge um die Seinigen drängte ſich in ewig neuer Geſtalt an ihn heran. Segen und Fluch nahm er in gleicher Weiſe aus dem Vaterhauſe mit ins Leben.

In dem begabten Knaben wurde die Phantaſie einſeitig ausgebildet und genährt. Kirche und Theater woben einen Dämmerſchein um ſeine Seele, Märchenzauber berückte den Sinn des Kindes, Geſpenſterfurcht machte ihn ſcheu und ſchüchtern. Eine ungeregelte Erziehung, der ſchlechte, vernachläſſigte Unterricht der damaligen höheren Schulen, in denen er faſt nur ſonderbare Käuze zu Leh-

rern hatte, die ihm eine Verachtung aller ſyſtematiſchen Gelehrſamkeit fürs ganze Leben einflößten, eine deſultoriſche Lektüre: alles verband ſich, um ihn von einem geraden Bildungsgang abzulenken. Früh erwacht der Dichter in ihm. An der Muſik ſchult er ſein Ohr für den Vers. Alle dichteriſchen Gattungen, die ſeine Zeit pflegt und liebt, durchläuft er wie im Fluge. Iffländiſche Rührſtücke und kleine Alexandrinerluſtſpiele, Zauberſtücke und Opern, Schilleriſche Jambentragödien und Kraftſtücke in der Art des Götz wühlt er begeiſtert aufs Papier hin. Spätere dichteriſche Geſtalten werfen ihre Schatten voraus, die Zauberin Medea in der Zauberin Drahomira, die träumeriſche Hero in der träumeriſchen Pſyche. Der Freund und Mitarbeiter Bauernfelds kündigt ſich in flotten Luſtſpielentwürfen an. Die Dichtung, das Studium der deutſchen und der fremdländiſchen Klaſſiker hilft ihm hinweg über die Enge und Unfreiheit ſeiner Jugend, über die bitteren Sorgen nach dem Tode des Vaters, über die traurigen Jahre der Hofmeiſterlaufbahn, über ſeine Anfänge als Beamter in der Hofbibliothek und in der Zolladminiſtration.

Den weltbewegenden Verhandlungen und den rauſchenden Vergnügungen des Wiener Kongreſſes ſah der ſcheue Jüngling, der in unſcheinbarer Kleidung einherging, aus dem Winkel ſeiner ärmlichen Wohnung zu. Keiner der deutſchen Dichter, der um jene Zeit Wien beſuchte, kam mit ihm in Berührung.

Joſeph Schreyvogel, der unter dem Namen Weſt literariſch bekannt geworden iſt, dem damaligen Leiter des Burgtheaters, war es vorbehalten, Grillparzers Talent zu entdecken. Um mehr denn zwanzig Jahre älter als Grillparzer, wurzelt er um ſo viel tiefer in den Anſchauungen des 18. Jahrhunderts. Ein Zögling der Aufklärungsperiode, hatte er das Glück, durch Wieland und Schiller in die deutſche Literatur eingeführt zu werden und Goethes Aufmunterung zu genießen. Früh mit den journaliſtiſchen Handgriffen vertraut, gab er zu Anfang des 19. Jahrhunderts die erſte kritiſch-literariſche Wochenſchrift von Bedeutung in Öſterreich heraus, in welcher er den Kampf gegen die Romantiker mit leidenſchaftlichem Eifer führte. Schreyvogel iſt Öſterreichs beſter Schriftſteller vor Grillparzer, ein ebenſo ſcharfer wie feinſinniger Kritiker, ein vorzüglicher Stiliſt, ein Anreger erſten Ranges, eine erziehe-

rische Natur. Schwach in eigenen dramatischen Arbeiten, ist er ein berufener Vermittler und Aneigner fremder Schätze. Spanische Dramen bürgerten sich in seinen Umarbeitungen auf der deutschen Bühne ein, Shakespeares Stücke wurden lange in seinen Einrichtungen gespielt. Einzelne seiner liebenswürdigen, etwas zopfigen Novellen leben heute noch fort. Von Schreyvogel überkam Grillparzer die Hinneigung zu den Spaniern. Schreyvogel gab ihm den ersten vorläufigen Standpunkt gegenüber den Produkten des Tages. Schreyvogel beeinflußte Grillparzers Stil: noch der Alternde ahmt in seinen Satiren die Form des Sonntagsblattes nach. Von ihm erhielt Grillparzer die Anregung zum grundlegenden, eingehenden Studium Kants, von ihm übernahm er zahlreiche ästhetische Ansichten, von ihm die Abneigung gegen die Romantiker, gegen die mittelalterliche Literatur, die Verachtung des Volksliedes. Schreyvogel ist Grillparzers erster Leser und erster Kritiker, er spornt ihn zur Arbeit an, er treibt ihn zur Umarbeitung und Ausfeilung; er führt die Ahnfrau auf, bringt sie zum Druck, versieht sie mit einer Vorrede, greift in die Streitigkeiten über Grillparzers erste Stücke mit kräftiger Hand ein. Niemandem unter seinen literarischen Zeitgenossen verdankt Grillparzer so viel als dem durch ihn verdunkelten, von ihm übertroffenen Joseph Schreyvogel.

Kein Jugendwerk im gewöhnlichen Sinn ist Grillparzers Ahnfrau, nicht ein erster Wurf wie Goethes Götz, wie Schillers Räuber, mit denen es sonst viele Ähnlichkeiten aufweist. Grillparzer hatte das Glück, seine Lehrjahre in der Verborgenheit verleben zu dürfen und als ein Gereifter vor das Publikum zu treten. Daher ein Teil der mächtigen Wirkung dieses Werkes. Kein besserer Zeitpunkt hätte ihm aber für sein erstes Hervortreten beschieden sein können. Seit Schillers Tod besaß Deutschland keinen allgemein anerkannten Dramatiker. Heinrich von Kleists Leben und Dichten war scheinbar spurlos verrauscht. Der hochstrebende Heinrich von Collin hatte sich im rasenden Wetteifer mit Schiller verzehrt. Der in seinen Dramen viel zu flüchtige Theodor Körner war im Kampfe fürs Vaterland gefallen. Zacharias Werner fand mit seinen barocken Produkten auf der Bühne keine dauernde Stätte und hatte damals bereits seinen heidnischen Mystizismus mit einem

nicht weniger unklaren christlichen vertauscht. Die übrigen Romantiker vermochten nichts Lebenskräftiges für die Bühne hervorzubringen. So wurde diese von einem literarischen Falschmünzer beherrscht, dessen schlecht vergoldete Blechmünzen eine Zeitlang statt echter kursierten, von einem hochmütigen Glückspilz, dem der erste Erfolg eine Unsterblichkeit vorlog, welche nur zu bald in Rauch aufging. Der Dichter der Schuld war der Stern, der mit fahlem, erborgtem Glanz am Himmel des deutschen Theaters leuchtete. Diesem lernte Grillparzer vieles ab. Wie Müllner erfindet Grillparzer eine spannende Handlung, wie Müllner verwendet er das von Schiller in die moderne Tragödie wiedereingeführte Schicksal; von Müllner entlehnt er den Vers, den spanischen Trochäus und die wechselnden freien Maße, von ihm Stimmung und Farbe, die Bilder, die Vergleiche. Aber was für den einen toter Apparat ist, das wird für den andern treibendes Leben, was bei dem einen berechnetes Spiel, ist bei dem andern flammende Leidenschaft. Müllner affektiert den Dichter, Grillparzer ist einer.

Mit tausend Fäden ist die Ahnfrau an die Wiener Theater, und zwar an die Wiener Vorstadtbühnen geknüpft. Auf diesen wucherten die Ritter- und Räuberstücke, auf diesen waren die Gespenster heimisch, im ernsten Feierschritt, wie im parodistischen Stelzengang. Mit Vorliebe schweben in diesen Stücken die Schatten vergangener Jahrhunderte über die Bühne. Ahnherren und Ahnfrauen werden da zu Dutzenden erlöst, nachdem ihre Sünden gebüßt, Flüche gesühnt, Schätze gehoben, Orakel erfüllt worden sind. Entpuppen sich diese Stücke meist als dramatisierte Schauerromane, so hat auch für die Ahnfrau die Geschichte eines französischen Räubers und ein Gespensterroman schlechtester Sorte den Stoff hergegeben. Aus dem Sumpf der Leihbibliothekslektüre ist diese Pflanze aufgeblüht. Aber aus welchen Tiefen zöge echte Dichtung nicht ihren Ursprung! Allen diesen Vorläufern auf den Vorstadtbühnen, allen diesen lautern und unlautern Quellen verdankt die Ahnfrau nur den Körper; die Seele hat ihr der Dichter eingehaucht. Jene Gespenster waren nur Schemen von Geistern, gerade gut genug zum Kinderschreck; Grillparzer beseelte und belebte den grausen Spuk wie der Meister der Schauerromantik E. Th. A. Hoffmann. Jene Gespenster glichen dem Voltaireschen Geist, der in offener Reichsversammlung am

hellichten Tage dem Grab entſtieg und den Spott Leſſings herausforderte; Grillparzers Ahnfrau macht uns die Haut ſchauern und das Blut erſtarren, wenn ſie nachts durch die öden Hallen wandelt und lebensmüde Schläfer, wie abenteuerfrohe Jünglinge aufſchreckt. Waren jene Geſpenſter matte Abklatſche der Shakeſpeareſchen Geiſter, zumal des alten Hamlet, ſo geht Grillparzer mit mehr Erfolg bei dieſem großen Lehrmeiſter in die Schule. Hatten jene Wiener Vorſtadtdichter nur einige ſchwache Strahlen des ſpaniſchen Dramas aufgefangen, ſo erglänzt unſerem Grillparzer die Sonne Calderons mit all ihrer glühenden Pracht und Stärke. Voller Anklänge an unſre klaſſiſchen Dichtungen verleugnet es doch nirgends einen Zug wuchtiger Originalität. Fieberglut raſt durch das Stück. Alles iſt Puls, alles iſt Nerv darin. Die Perſonen kommen nicht zur Beſinnung, der Zuſchauer kommt nicht zu Atem, weil der Dichter ſelbſt bei der Arbeit nicht zur Beſinnung, nicht zu Atem gekommen war. In wenigen Tagen, mit kurzer Unterbrechung, warf er es aufs Papier, floß es ihm — im wahrſten Sinne des Wortes — aus der Feder. Es blieb ihm zeitlebens ſein liebſtes Stück. Wie eine Mutter ihr erſtgebornes Kind, hat er es mit allen Tugenden und Fehlern immer verteidigt und die Fehler mit größerer Heftigkeit als die Vorzüge. Mit ſtaunenswerter Unermüdlichkeit ging er immer wieder daran, die Kritiker davon abzuwehren. Um keinen Preis wollte er zugeben, daß es — was es zweifellos iſt — ein Schickſalsdrama genannt werde. Aber mit Recht ſträubte er ſich dagegen, daß man ihm als eigene Weltanſchauung unterſchob, was er nur ſeinen dichteriſchen Geſtalten in den Mund gelegt hatte, daß man zudringlich Helle und Klarheit ausgoß über das, was er ſelbſt in Dämmer und Dunkel getaucht hatte, daß man dort kühl nachrechnete, wo er nur dumpf geträumt hatte. Und mit Recht war er entrüſtet darüber, daß man ihn ein halbes Jahrhundert lang als Schickſalsdichter verläſterte, verhöhnte, beiſeite ſchob und abtat, als er längſt durch eine Reihe anderer Stücke den Standpunkt ſeines Jugendwerks überwunden hatte.

Der Ahnfrau, die an dem Theater an der Wien zuerſt aufgeführt worden war, erſchloſſen ſich erſt ſpät die Pforten des Burgtheaters. Eine ehrenvolle Laufbahn ſchien ſich dem Dichter als Reformator der Wiener Volksbühne aufzutun. Die Welt der Sagen

und Märchen, der Volksbücher und Jahrmarktserzählungen, welche die Romantiker auf alle Weise sich zu eigen zu machen versuchten, lag den Eroberungszügen unsers Dramatikers offen. Rasch griff Grillparzer in diesen Schatz hinein. Ein herrlicher Stoff, durch Voltaire und Klinger ihm vermittelt, durch spanische Einflüsse vertieft, durch beliebte Verwandlungsstücke der Vorstadttheater beeinflußt, durch das eigene Innenleben des Dichters beseelt, bot sich ihm dar: Im Versmaß und im Stil der Ahnfrau schrieb er bald nach diesem Stück den ersten Akt des dramatischen Märchens „Der Traum, ein Leben", das erst ein Dezennium später vollendet und wieder ein Lustrum später erst aufgeführt wurde. Ein kühnes Wagnis, die Geheimnisse des Traumlebens zu enträtseln, die bunten Gaukelbilder einer wirren Nacht in lebendiger Darstellung nachzuzaubern, die verwegenen Wünsche eines begehrlichen Herzens zu abenteuerlichen, kecken Gestalten zu verdichten, die doch immer schillernd und schimmernd, luftig und schwebend bleiben sollten. Und es gelang ihm, zu einer schwer zu entziffernden Hieroglyphenschrift den Schlüssel zu finden, weil er sein eigenes reiches Traumleben wie ein magisches Buch aufschlagen konnte. Die Tragödie der frevelnden Ehrsucht wob er ein in die Idylle friedlich-patriarchalischer Häuslichkeit; dem beängstigenden Traumbild des falschen Ruhmes, der verbrecherischen Größe stellte er entgegen die sicheren, unverlierbaren Güter: des Innern stillen Frieden und die schuldbefreite Brust; den Lärm der großen Welt und das Schlachtgetöse brachte er in Gegensatz zu Harfenklang und Flötenton. Ein lauter Sehnsuchtsschrei nach Freiheit, die als Atem der Natur, als Zeiger an der Weltenuhr, als Wiege und Thron alles Großen, als Mutter Aller gepriesen wird, tönt gewaltig aus dem Stück heraus, das an atemloser Hast der Ahnfrau nicht nachsteht, an Pracht und Glanz des Verses das Jugendstück weit übertrifft, an Fülle des Ausdrucks, an Mannigfaltigkeit der Bilder und Vergleiche es ihm zuvortut und nur in der Charakteristik der Personen wie jenes zu sehr im Allgemeinen und Schablonenhaften stecken blieb. Lehrhaft ohne Aufdringlichkeit, erhebend ohne Schwerfälligkeit, erheiternd ohne Possenhaftigkeit, ist es ein Volksstück der edelsten Art, wie die deutsche Literatur deren wenige besitzt.

Noch ein drittes Drama Grillparzers ſchöpfte aus der Wiener Volksbühne die wichtigſte Anregung, der für Beethoven geſchriebene, ſpäter von Kreuzer komponierte Operntext Meluſine. Grillparzer wollte den Stoff des Volksbuches zuerſt für ein Kinderballet bearbeiten, wie ſie damals in Wien Mode waren, und manches in dem fertigen Stück erinnert noch jetzt an dieſen Urſprung. Die luſtige Figur des Troll kann die Abſtammung vom alten Hanswurſt nicht verleugnen. Aber vertieft hat er auch dieſen Stoff: Treue und volle Hingabe an einmal Gewähltes, an den Beruf, an das Uberirdiſche wird verlangt:

Wem ſich höh're Mächte künden,
Muß auf ewig ſich verbünden,
Oder nahen mög' er nie:
Halben Dienſt verſchmähen ſie.

Auch dem Dichter der Meluſine kündeten ſich höhere Mächte und auf ewig verbündete er ſich mit ihnen. Der Streit um das Schickſal in der Ahnfrau führte ihn zum eindringlichen Studium der antiken Tragiker ſelbſt und wie einſt beim jungen Goethe das Studium der Antike eine Mäßigung und Milderung ſeines ſtürmiſchen Weſens und Dichtens in raſcheſter Zeit herbeigeführt hatte, ſo vollzog ſich auch beim jungen Grillparzer eine ähnliche Wandlung in kürzeſter Friſt. Die Bühne des Burgtheaters winkte ihm. Die klaſſiſchen Dichtungen Goethes, die er ſchon als Jüngling nachgeahmt hatte, lockten ihn auf ihre Spuren: Iphigenie, Taſſo, Die natürliche Tochter. Dieſen Werken verdankt die „Sappho" ihre klaſſiſche Form, trotzdem aber legt er darin den Nerv der romantiſchen Dichtung bloß. Wie wenigen Dichtern, wie wenigen Künſtlern gelang es und gelingt es, Leben und Dichtung zu vereinen, zu verſöhnen! Den romantiſchen Dichtern aller Nationen, von Byron bis zu ſeinen ſchwächlichen Nachahmern herab, gelang es nicht. Und um wie viel größer war der Zwieſpalt bei den dichtenden Frauen der Zeit, einer Frau von Staël, einer Karoline von Wolzogen, einer Amalie von Helvig! So war der Grundgedanke der Sappho aus der Seele der Zeitgenoſſen geſprochen, wie er aus der Seele des Dichters ſelbſt geſprochen war. Und nur mit den einfachſten Mitteln, ohne Wechſel der Szene, ohne Maſchinerie wird er zur Darſtellung gebracht. War die Ahnfrau in Düſter und

Dämmerung, in Nacht und Grauen getaucht: in der Sappho iſt alles Glanz und Farbe, Helle und Licht. War die Sprache der Ahnfrau mit grauſigen Bildern von Tod und Grab, von Hölle und Teufel überladen: in den Vergleichen der Sappho ſpiegelt ſich das ewige Meer tauſendfältig wider. Störte dort manchen das fremdartige Gewand des ſpaniſchen Trochäus, rein und klar fließen die bewegten Jamben der Sappho dahin. Staunend ſah das literariſche Europa den Dichter ſo raſch gereift. Byron ſchrieb das Lob des neuen Dramatikers prophetiſch in ſein Tagebuch, Börne verkündete es laut auf dem Markt. Eine Pariſer Zeitung fabelte von überſchwänglichen Ehrenbezeugungen, die dem Dichter bei der erſten Aufführung des Stücks erwieſen worden ſein ſollten. Die Neider blieben nicht aus. Der hämiſche Müllner verurteilte und verſpottete das Stück ſeines Rivalen, bevor er es noch geleſen hatte.

Die Zeit nach der Aufführung der Sappho war die glücklichſte und hoffnungsreichſte in Grillparzers Leben. Die ärgſten Sorgen lagen hinter ihm. Noch weilte die Mutter an ſeiner Seite. „Und Mutterbeifall macht die Pfade leicht," ſagt Hero in einer früheren Faſſung von „Des Meeres und der Liebe Wellen". Die gute Geſellſchaft von Wien überſchüttete den Dichter mit Aufmerkſamkeiten. Graf Stadion verlangte das erſte Druckexemplar der Sappho zu erhalten, Metternich ließ den jungen Dichter zu ſich rufen. Tauchte in jenen Kreiſen vielleicht der Gedanke auf, dieſes glänzende ſtiliſtiſche Talent für die Staatskanzlei nützlich zu machen? Aller Blicke lenkten ſich auf ihn. Deutſche Schriftſteller buhlten um ſeine Gunſt. Buchhändler und Journaliſten beſtürmten ihn mit Anträgen. Für ihn aber war es ſeines Erfolges größter Gewinn, daß er ſich ſeiner vollen Kraft bewußt geworden, daß ſein Selbſtvertrauen geſchwellt worden war. Und nun hob er die Hand nach den höchſten Kränzen auf. Für das Thema des goldenen Vließes, das er jetzt ergriff, genügten ihm nicht mehr die Schranken einer fünfaktigen Tragödie, reichte ihm nicht mehr die Zeit eines Theaterabends aus. Nicht eine Trilogie im Sinne der Alten wollte er geſtalten; drei Stücke, von denen das erſte eine Art Vorſpiel, von denen die Schlußſzene des letzten eine Art Nachſpiel iſt, zehn Akte, auf zwei Abende verteilt. Nicht eine Kataſtrophe, ein ganzes Menſchenleben ſollte die Trggödie umſchließen. Auf weitſchichtigen Studien in

griechiſchen und lateiniſchen Epikern erhebt ſich ihm das Gerüſt ſeiner Tragödie. Von den zahlreichen Medeendramen alter und neuer Zeit kennt er manche und ſetzt ſich mit ſeinen Vorläufern auseinander. Die gefürchtete Zauberin, die grauenhafte Verbrecherin, die Mörderin ihrer Kinder will er einem modernen Publikum menſchlich nahe rücken. Nicht als wiedererſtandener Grieche will er reden zu verſunkenen Geſchlechtern, nicht die Schatten von Geſpenſtern will er für Geſpenſter am Sabbath aufbeſchwören: er will Leben ſchaffen, das ſeiner Zeit gehört, „wär's auch im Raum und durch die Zeit begrenzter". So übt er mit vollendeter Meiſterſchaft die Kunſt, die Goethe in der Iphigenie meiſterhaft geübt hatte. Er zeigt auf weitem, genial ſkizzierten kulturhiſtoriſchen Hintergrunde, wie aus dem erſten Unrecht mit notwendiger Folge neues Unrecht entſtehen müſſe; er verkörpert den Schilleriſchen Satz von dem Fluch der böſen Tat. Er ſtellt dar, wie die phantaſtiſche Jugend von der Proſa des Mannesalters verſchlungen wird. Er ſymboliſiert das Streben nach Ruhm und Abenteuern in dem goldenen Vließ. Er predigt die Nichtigkeit aller irdiſchen Güter, die vanitas vanitatum vanitas mit ergreifenden Worten. Er verbindet den ſprunghaften Balladenſtil der Ahnfrau mit dem getragenen und gemeſſenen Pathos der Sappho und erzeugt ſich durch die kühne Verwendung wechſelnder Versmaße, durch eine vor ihm nie dageweſene Abſtufung und Abtönung der Sprache ein Mittel zur Charakteriſierung der beiden auftretenden Völker. Er ſchafft in der — vor ihm gern im Melodram und in der Oper verwendeten — Rolle der Medea eine grandioſe Geſtalt, den größten weiblichen Schöpfungen Shakeſpeares ebenbürtig, koloſſal wie Michelangelos Nacht, neben Hebbels Krimhilde die größte und ſchwierigſte Frauenrolle, welche die neuere deutſche Bühne kennt. Ein dämoniſches Weib ſondergleichen, durch Zauberei an die unterirdiſchen Götter gekettet und zugleich zum Himmel emporragend, ein dämoniſches Weib, das, wie es ihm aus Duft und Nebel, rings von wolkennahen Klippen umgeben, entgegentrat, den Dichter ſelbſt aufwühlte und erſchütterte bis ins innerſte Mark.

Grauſiges erlebte er ſelbſt, während die grauenhafte Geſtalt vor ſeinen Blicken ſtand — der Selbſtmord der Mutter fällt in die Zeit der Medeadichtung — ſchwere Herzenskämpfe kämpfte er

ſelbſt durch, während er die Leiden ſeiner dichteriſchen Geſchöpfe darſtellte. Sich ſelbſt, ſeine Ruhe, ſein Glück wiederzufinden, flüchtete er ſich nach Italien und teilweiſe wenigſtens fand er dort Geneſung. Aber ſeine Vorgeſetzten, die in wohlwollender Weiſe ihm entgegenkamen und ihn mehr förderten, als er ſpäter je zugeben wollte, ſahen ſich enttäuſcht, da er ſtatt einer römiſchen oder griechiſchen Tragödie von ſeiner italieniſchen Reiſe einen glühenden Hymnus auf die verſunkene Welt des heidniſchen Altertums im Tone von Schillers Gedicht „Die Götter Griechenlands“: das Gedicht „Auf die Ruinen des Campo Vaccino“ heimbrachte. Nicht ungereizt ſchickte Grillparzer dieſen Proteſt gegen die frömmelnde Richtung der Romantiker in die Welt. Hatten doch dieſe Männer, wie Friedrich Schlegel, Adam Müller, Zacharias Werner und ihre Genoſſen ihr Heerlager in Öſterreich aufgeſchlagen, beſaßen ſie doch das Ohr der Machthaber, drängten ſie ſich ſogar in Grillparzers eigene Familie Unheil ſtiftend ein. Gegen Werners Verherrlichung des päpſtlichen Italiens iſt Grillparzers Verherrlichung des heidniſchen Roms gerichtet und in demſelben Taſchenbuch iſt ſie erſchienen wie jene. Kaum aber läßt ſich annehmen, daß Werner ſelbſt es war, der Grillparzer wegen dieſes Gedichtes bei der Zenſurhofſtelle denunzierte; denn er lobte gleichzeitig Grillparzer laut und deutlich als den größten deutſchen Dramatiker der Gegenwart und Doppelzüngigkeit war Werners Sache nicht. Der oberſte Leiter der Zenſur ließ das Gedicht aus dem betreffenden Jahrgang des Taſchenbuches Aglaja herausreißen und erbat ſich für ſein Vorgehen beim Kaiſer die Idemnität und Kaiſer Franz, mit deſſen Gefolge Grillparzer eine Zeitlang in Italien in Verbindung geſtanden hatte, ließ ihm eine ſcharfe Rüge erteilen und drohte ihm „bei einem Rückfalle“ Entlaſſung aus dem Staatsdienſt an. So ſtand Grillparzer als ein Bemakelter da zu einem Zeitpunkt, da er einer Beförderung als Beamter längſt gewärtig war, zu einer Zeit, da neues Liebesglück ihn die ſchönſten Hoffnungen fürs ganze Leben hegen ließ. Und nun heftet ſich das Unglück an ſeine Ferſen. Weniger begabte, jüngere, mittelmäßige Beamte werden ihm vorgezogen; ſeines treueſten Gönners, des Grafen Stadion, wird er beraubt. Und auch das bräutliche Glück ſtellt ſich als Täuſchung heraus. Ein jammervoller Anblick, wie zwei gute, ausgezeichnete,

edle, aber herb in ſich abgeſchloſſene, eigenwillige Menſchen vergebens ſich abringen und abquälen und ein geringer Troſt, wie aus der Aſche der Liebe nach Jahren der Phönix der Freundſchaft und des ruhigen häuslichen Zuſammenſeins emporſteigt.

Die Zeit vor und nach der Medea war ungemein reich an dramatiſchen Plänen und Fragmenten. Sage und Geſchichte, eigene Erfahrungen und Erlebniſſe ſeiner Freunde ſetzten ſich bei ihm in dramatiſche Entwürfe um. Was er berührte, verwandelte ſich ihm in dramatiſches Gold. Ein großartiger Zyklus: „Die letzten Römer", der auch das Jugendſtück „Spartacus" mit einſchließen ſollte, kam nicht zur Reife. Er wollte mit Shakeſpeares und Voltaires Cäſar, mit Shakeſpeares „Antonius und Kleopatra" wetteifern. Ein geplanter Krösus wäre wieder eine Art Schickſalstragödie geworden. In dem „Purpurmantel", der Geſchichte des ſpartaniſchen Pauſanias, wäre daneben der Geſpenſterglaube der Ahnfrau wieder zum Leben erweckt worden. In den „Glücklichen" hätte er an Schillers Ballade vom Ring des Polykrates angeknüpft, im Marino Falieri hätte er mit Byron, in Herodes und Mariamne mit Calderon um den Kranz gerungen. Selbſt die deutſche Vorzeit verlockte ihn zu dem Plan eines Arminiusdramas, in die nordiſche Sagenwelt lebte er ſich ein. Endlich wuchs auf den Trümmern eines Friedrich des Streitbaren und eines Kaiſer Albrecht ſeine große vaterländiſche Tragödie „König Ottokars Glück und Ende" empor. Alle deutſchen Landſchaften hatten ſeit der Herrſchaft der Ritterſtücke auf der deutſchen Bühne ihre nationalen Dramen gehabt, Bayern, die Pfalz, Brandenburg; Tirol, Steiermark und Krain. Längſt war es das Beſtreben der öſterreichiſchen Dichter die Geſchicke der deutſchen Oſtmark mit poetiſchem Glanz zu umgeben. Eine Fülle verſchollener Namen wäre aufzuzählen, kein wahrer, kein echter Dichter unter ihnen. Nun fand der wahre echte Dichter den wahrſten echteſten Stoff. Nach einem Vorklang kräftiger Balladen, die es bedauern laſſen, daß Grillparzer dieſe Dichtungsgattung nicht häufiger geübt, nach langjährigen hiſtoriſchen Studien, nach zahlreichen Skizzen und Umarbeitungen, die an die Stelle des erſten raſchen Wurfes immer Beſſeres und Wirkſameres ſetzten, vollendete er jene hiſtoriſche Tragödie, in welcher er den Stifter der habsburgiſchen Dynaſtie mit dem Ruhme königlichen Wertes wie

menſchlicher Schlichtheit umgab, zur Feier ſeines Vaterlandes die edelſten und begeiſtertſten Hymnen anſtimmte und ein ſeltenes Meiſterwerk an Technik und Charakteriſtik ſchuf. Es gelangen ihm Maſſenſzenen, wie die Schilleriſchen im Wallenſtein und im Demetrius. Jeder Kritiker maß die Charaktere an denen Shakeſpeares, jeder Zuſchauer bewunderte die Kraft, mit der eine bunte Fülle von Geſchehniſſen auf dem engſten Raum zuſammengepreßt war, ohne daß die Farben gelitten hätten. Wäre dieſe Tragödie in den Zeiten der Freiheitskriege, wäre ſie im Jahre 15, wie das ſeichte und ſchwächliche Stück von Kotzebue: „Rudolf und Ottokar" zutage gekommen, es wäre von der Regierung ſeines patriotiſchen Gehalts wegen gefördert, von den Zuſchauern begeiſtert aufgenommen worden. In den erſten Zwanzigerjahren fand es ein anderes Geſchlecht, andere Tendenzen vor, als die, von denen der Anſtoß zu ſeiner Entſtehung ausgegangen war. Die Ähnlichkeit des Hauptcharakters mit dem Schickſal Napoleons war ihm jetzt abträglich, wie einſt im Jahr 1806 dem Werneriſchen Attila: mit Rückſicht auf die neueſte Geſchichte und mit Rückſicht auf die innere Politik erklärte Sedlnitzky, erklärte Metternich ſelbſt das Stück für unaufführbar, den Druck für unmöglich. Erſt als es durch einen Zufall der Kaiſerin Karoline Auguſte bekannt geworden war, erlangte dieſe vom Kaiſer ſelbſt die Erlaubnis zur Aufführung, bei welcher die zu hoch geſpannte Erwartung halb in Enttäuſchung, halb in mißdeutende Parallelenſucht umſchlug und der reine, edle Kern des Stückes unter dem Lärm und Getöſe kaum Beachtung fand.

Bis ins Innerſte verletzt zog ſich der Dichter ſcheu aus der Öffentlichkeit zurück. Alles verſchwor ſich, um die Zeit nach der Aufführung des Ottokar zu der traurigſten ſeines Lebens zu machen. Wie ein Verbannter fühlte er ſich im eigenen Land: Tristia ex Ponto war der Titel des Zyklus von Elegien, die in dem Dezennium 1824 bis 1834 entſtanden. Zweifel an ſeinem dichteriſchen Talent ſtiegen ihm auf; er glaubte ein Nachlaſſen ſeiner ſchöpferiſchen Kraft zu beobachten. Von einer Reiſe nach Deutſchland, von einem Beſuch bei Goethe, der ihm die Verkörperung der deutſchen Poeſie war, der ihm halb wie ein König und halb wie ein Vater entgegengekommen war und dem er nur um einen Grad kühner und vertrauensvoller ſich zu nähern gebraucht hätte, um dauernd

ſein Wohlwollen zu erwerben — von dieſer Flucht in die Fremde brachte er wenigſtens ſoviel Erfriſchung und Ermutigung heim, um ein zweites vaterländiſches Drama: „Ein treuer Diener ſeines Herrn“ zu vollenden.

Die Zenſur ließ das Werk diesmal paſſieren, das Publikum ſpendete diesmal reineren Herzens Beifall; was aber war dem Kaiſer daran ſo anſtößig, daß er das Stück dem Dichter abkaufen wollte, um es vom Erdboden verſchwinden zu laſſen? War es die lebendige, im Großen wie im Kleinen ſo vollendete Darſtellung und Ausgeſtaltung, die man allgemein als zu grell bezeichnete, die wir heute als realiſtiſch im beſten Sinne des Wortes zu bezeichnen gewillt ſind! War es der Umſtand, daß eine Königin von Ungarn ſo ſehr ihrer Würde vergißt, daß ſie den Lüſten ihres heißgeliebten Bruders Vorſchub leiſtet! War es die Geſtalt des fürſtlichen Wüſtlings ſelber, die ihn empörte, jene, nicht etwa konſtruierte, ſondern aus dem vollen, warmen Leben gegriffene Geſtalt, bei deren Schöpfung der Dichter in die tiefſten Abgründe des menſchlichen Herzens mit heller Fackel hineinleuchtete und die in der ganzen Stufenleiter Grillparzeriſcher Charaktere das ſchwerſte Probeſtück für die Genialität eines Schauſpielers abgibt, eine Geſtalt, auf deren Urbild Eingeweihte vielleicht mit Fingern weiſen konnten!

Von alle dem mag etwas mitbeſtimmend geweſen ſein. Aber es iſt aktenmäßig feſtgeſtellt, daß es der — obgleich im Stück ſelbſt noch gedämpfte, von dem Helden des Stücks ſelbſt verurteilte, verfluchte und niedergeworfene, ungariſche Aufſtand war, was es dem Kaiſer nicht ratſam erſcheinen ließ, daß es auf öſterreichiſchen, und gar auf ungariſchen Bühnen zu einer Zeit aufgeführt würde, da das Benehmen der Ungarn zu allerlei Bedenken Anlaß gab. Aber es war, als ob dieſes Stück zwiſchen lauter Mißverſtändniſſen hätte zerrieben werden ſollen. Was dem einen als eine Begünſtigung des Aufruhrs erſchien, dünkte dem andern ein Vorſtoß im Sinne der konſervativen Gewalten, eine Ausgeburt des hündiſchen Serviliſmus. Als ob man Treue zum angeſtammten Königshauſe, Selbſtverleugnung und Aufopferung im Fürſtendienſt nicht ſonſt immer als rührend empfunden, als hochherzig geprieſen hätte? Als ob Bankban nicht der Sklave ſeines gegebenen Wortes, das Opfer

ſeiner Pflicht, die lebendigſte Verkörperung des kategoriſchen Imperativs wäre, als ob er im letzten Akt nicht ſeinem König gegenüberträte, der Menſch dem Menſchen, als ob gleicher Schmerz die beiden nicht gleich machte: den Herrn und den Diener. Wer, wie Grillparzer in dieſem Stück, die Unſittlichkeit brandmarkte als allgefräßigen Krebs, als Wurm an alles Wohlſeins tiefſten Wurzeln, als Raupe an des Staates Lebensmark, dem konnte nur derjenige Liebedienerei vorwerfen, der über den Grundgedanken des Stücks hinweglas. Wer, wie Grillparzer, die Schlußrede ſeines Helden in den mahnenden Worten gipfeln ließ:

Bezähm' dich ſelbſt, nur wer ſich ſelbſt bezähmt,
Mag des Geſetzes ſcharfe Zügel lenken,

der hatte einen Fürſtenſpiegel aufgeſtellt und nicht eine Karikatur des vormärzlichen Beamtentums gezeichnet. Und wer der Beweiſe noch mehr braucht, um dieſes verkannteſte aller Grillparzeriſchen Stücke endlich im rechten Licht zu erblicken, der höre die ſchroffere Faſſung dieſes Schluſſes, den der Dichter wieder milderte und dadurch allerdings mit dem Gang des Dramas mehr in Einklang brachte:

Sei du ein König und ein Menſch; denn wahrlich,
Das Schönſte, was die weite Schöpfung kennt,
Iſt eines Königs Kron' auf eines Menſchen Scheitel.
Richt' auf den Schwächern, halt' im Zaum den Kühnern,
Das Gute tu' und tu' es raſch und gern.
Sei ein getreuer Herr erſt deinen Dienern,
Dann ſind ſie treue Diener ihres Herrn.

Würdig, geſchickt, diplomatiſch, bei allem Gehorſam ununterwürfig, benahm ſich Grillparzer in dem unwürdigen Handel um ſein Stück. Seine Schaffensluſt und Schaffenskraft aber hatte einen argen Stoß erlitten. „Die unſichtbaren Ketten klirren an Hand und Fuß“ — ſchrieb er in ſein Tagebuch — „ich muß meinem Vaterland Lebewohl ſagen oder die Hoffnung auf immer aufgeben, einen Platz unter den Dichtern meiner Zeit einzunehmen.“ Bewundernswert, daß er dennoch Mut, Ausdauer und Hingebung fand, um auf der Bahn ſeines heiligen Berufes weiter fortzuſchreiten. Schon nach der Sappho entworfen, aber erſt nach dem

Bauban ausgeführt, mehr als zehn Jahre am Herzen getragen, in fünfmaliger Umarbeitung und eigenhändiger Niederschrift immer verbessert und auch nach der Aufführung von neuem auf den Ambos gelegt, darf „Des Meeres und der Liebe Wellen“ die reifste und vollendetste Tragödie Grillparzers genannt werden. Sie ist auch seine innigste, diejenige, in der er sich ganz dem Publikum hingegeben, diejenige, die er am meisten mit seinem Herzblut genährt hat. Die zarteste deutsche Liebestragödie hat man sie mit Recht genannt; aber man braucht fremdes Gut nicht herabzusetzen, um das eigene zu erheben. Kaum jemals, auch in der so einfachen Sappho nicht, hat ein deutscher Dichter mit so einfachen Mitteln so große Wirkung erzielt. Hier auf der Höhe seines Schaffens braucht Grillparzer keinen Dolch und kein Gespenst, kein Bließ und keine Zauberei; im Innern des menschlichen Herzens vollziehen sich die Geschicke der Menschen. Auch hier ein Schicksal, aber das Schicksal der unbezwingbaren, unüberwindlichen Neigung, auch hier eine Gottheit, aber die der entfesselten Naturgewalt, des schäumenden Meers. Auch hier ein Wunder und ein Zauber, aber in dem schönen menschlich erklärenden Sinn, wie eine spätere Tragödie Grillparzers ihn uns an die Hand gibt:

Umgeben sind wir rings von Zaubereien,
Allein wir selber sind die Zauberer.
— — — — — — — — — — —
Und in der Welt voll offenbarer Wunder
Sind wir das größte aller Wunder selbst.

Ja, fast möchte es scheinen, als ob der Dichter absichtlich auch auf unanfechtbare und sonst von ihm angewendete Effektmittel Verzicht geleistet hätte, wenn er alles gewaltsame, alles zu deutliche, alles zu theatralische wieder tilgte, wenn er Leander in der Turmszene beim Nahen des Wächters jetzt nicht mehr nach dem Opfermesser greifen läßt, wenn er die Rede des Priesters wieder streicht, die er ihm während des verhängnisvollen Augenblickes in den Mund gelegt hatte, da dieser die Lampe, sie über das tosende Meer emporhebend, löscht, wenn er Hero nicht wie in der Sage sich vom Turme stürzen, sie nicht wie ursprünglich beabsichtigt war, wahnsinnig werden, sondern sie wie Penthesilea durch die Dolche ihres eigenen Schmerzes sich den Tod geben läßt.

Und dieſes Stück, das ſo viel von des Dichters Innenleben, ſein ganzes Sein und Werden, die Blüte ſeiner Jugend, ſein Glück und ſeinen Schmerz auf die Bühne brachte, wurde, wie es ſcheint infolge ungenügender Darſtellung, zwar ehrenvoll aber entſchieden abgelehnt. Dieſer erſte Mißerfolg ging Grillparzer weit mehr zu Herzen als der ſpätere lautere, pöbelhafte von „Weh dem, der lügt“. Er hatte das Gefühl, ſich weggeworfen, ſein Beſtes preisgegeben zu haben. Dies iſt der verhängnisvollſte Wendepunkt in Grillparzers Leben, der Abſchluß ſeiner Mannesjahre, dem ein frühes, viel zu frühes Alter folgte, der Abſchluß ſeiner kräftigſten dichteriſchen Schaffenszeit. Damals ging der deutſchen Nation die zweite Hälfte eines Menſchenlebens ſo gut wie verloren, damals ſanken vierzig koſtbare Jahre eines Dichters mit allen Blüten und Früchten, die ſie mit ſich hätten bringen können, in den Abgrund. Denn alles was der Dichter ſpäter leiſtete, kam dieſen Meiſterſchöpfungen von der Ahnfrau bis zur Hero nicht mehr gleich. Seine Zeit hatte ihn aufgegeben und ſo wurde er ſeiner Zeit untreu. Das Herz blutet uns, wenn wir in des Dichters Tagebuch um jene Zeit leſen: „Aus der Knechtſchaft des Publikums und des Beifalls gekommen zu ſein, wieder mein eigener Herr, frei zu ſchreiben oder nicht, zu gefallen oder zu mißfallen, kein obligierter Schriftſteller mehr, weil ein Menſch, ein innerlicher, ſtille Zwecke verfolgender Menſch. Ja, wenn ich es wieder dahin bringen könnte! Jede Demütigung der Eigenliebe ſollte mir für den Preis willkommen ſein!“

Von da ab begann das ſtille Leben bei Grillparzer im Archiv und im Studierzimmer. Die gärenden Übergangsjahre mit ihrer Vorbereitung zu der Revolution, mit der politiſchen Tendenzdichtung, die ihm oft ein Mißbrauch der Poeſie zu ſein ſchien, mit den leiſen Vorſpielen in dem Vereinsleben der Hauptſtadt, trafen ihn in ausgeſprochenem oder verhaltenem Widerſpruch mit früheren Geſinnungsgenoſſen. Und je lärmender es um ihn wurde, deſto tiefer hüllte er ſich in ſein dumpfes Schweigen ein. Noch einmal rüttelte ihn eine Reiſe aus ſeinem Mißmut und aus ſeiner Tatenloſigkeit auf und als Frucht dieſer Beſſerung dürfen wir die wunderbar köſtliche Gabe ſeines Humors, das Luſtſpiel: „Weh dem, der lügt“ anſehen, jenes heitere und doch wieder faſt traumhafte

Märchenſpiel, das ihn uns erhaben zeigt über das bunte Gewirr und Getriebe der Welt in freier ironiſcher Laune. Voll kecker Wagniſſe, voller Vorſtöße gegen eingebildete Vorurteile des Stammpublikums im Wiener Burgtheater, voller Spitzen und Ausfälle gegen den Adel, wie das Stück war, von den Schauſpielern ſchlecht aufgefaßt und im Ton zu ſchwer gehalten, und endlich dem Zufall ausgeſetzt, dem jedes Stück bei einer erſten Ausführung ſich ausſetzt, wurde das Werk vollſtändig abgelehnt, durch die Ungunſt des Direktors frühzeitig zurückgezogen, von der boshaften Kritik eines Saphir und anderer verhöhnt. Dieſe neue Erfahrung beſtärkte Grillparzer in ſeinem Verhalten, beſiegelte den Untergang ſeiner Dichtungen. Alles, was er von da ab noch an dichteriſchen Produkten ſchuf, blieb entweder in der Mitte ſtecken, wie die Tragödie Eſther, von der ſich nicht einmal der Plan der Fortſetzung erhalten hat, oder es wurde wie die drei Stücke ſeines Nachlaſſes — Libuſſa, Ein Bruderzwiſt in Habsburg, Die Jüdin von Toledo — nach langen, verſchleppenden Zweifelpauſen im Laufe von Dezennien langſam, ſchrittweiſe gefördert, äußerlich zwar vollendet, aber innerlich nicht zu jener allſeitigen Durchbildung und zu jener künſtleriſchen Abrundung gebracht, die ſeine früheren Werke ſo hoch ſtellen. Für die abnehmende techniſche Meiſterſchaft, für das Zerflatternde der Kompoſition, für manche Unebenheiten des Verſes und der Sprache werden wir durch zunehmende Individualiſierung der Charaktere, durch glänzenden rhetoriſchen Schmuck, durch die Tiefe der Gedanken, durch die Fülle der Spruchweisheit reichlich entſchädigt. Alle drei Stücke ſtammen ihrem Entwurf und teilweiſe auch der Ausführung nach aus früherer Zeit. Alle zeugen ſie aber ſtärker als ſeine früheren Stücke von dem wachſenden Einfluß, den das unausgeſetzte Studium der ſpaniſchen Poeſie auf ihn ausübte, von der ihn umſtrickenden Gewalt ſeines Lieblingsdichters Lope de Vega. Calderon und Lope de Vega waren die Genien, die zu Füßen des Träumenden wachten, während Schiller und Goethe ihm zu Häupten ſtanden. Der Einfluß Calderons war ſtärker in Grillparzers Jugend, Lope de Vega bemeiſterte ſich ſeiner in den Mannesjahren. Calderon bewunderte er, Lope de Vega liebte er, Calderon ahmte er nach, Lope de Vega dichtete er um; jener lieh ihm glänzende Perlen und Steine als Schmuck und Zier, dieſer

goß ihm Tropfen ſeines eigenen Blutes in die Adern. Immer blieb er ſich bewußt, daß Beethoven und Goethe als die größten Künſtler des neueren Europas verehrt werden müſſen, immer aber war er bereit zu geſtehen, daß Mozart und Lope de Vega ihm die nächſten, die teuerſten, die liebſten ſeien.

Mit einem rührenden Scheidegruß nahm Grillparzer im Jahre vor der Revolution von dem alten Öſterreich Abſchied, indem er ſeine Erzählung „Der arme Spielmann“ damals in die Öffentlichkeit ſchickte. Hat man Jean Paul den Dichter der Armen und Verlaſſenen genannt, ſo tritt Grillparzer hier als der Dichter der Unberühmten auf; die einfachſte, ja einfältigſte, ſchlichteſte Geſtalt zeigt er uns umfloſſen vom Licht der Poeſie, umſtrahlt von der Sonne der Kunſt, umwoben von den Goldfäden der Liebe. In der leiſen, tiefen Art Stifteriſcher Herzensgeſchichten erzählt er das rührende Erlebnis, aber der Dramatiker verleugnet ſich auch hier nicht. Eine glänzende Schilderung des Wiener Volkslebens reiht ſich dem Hymnus auf Öſterreich im Ottokar an. Eine Verklärung und Verkörperung der alten Wiener Muſik iſt der einſame Mann mit ſeiner Geige, eine Verkörperung und Verklärung des alten, damals eben untergehenden Wien ſelbſt.

Das Sturmjahr der Revolution traf den Dichter nicht mehr in jener Friſche, die ihm notwendig geweſen wäre, damit er den Optimismus ſeiner Freunde hätte teilen können. Der fortgeſetzte leiſe Widerſtand hatte ſeine Stacheln geſtumpft, ſeinen Willen gebeugt. Die Herrſchaft des Deſpotismus hatte ſein Leben, ſein literariſches wenigſtens, zerſtört; nun kam die Freiheit ſinnbetört in einer Geſtalt, in der er ihr Auftreten nicht billigen konnte. Er war einer der erbittertſten Gegner Metternichs geblieben, aber er war ein Gegner der kopfloſen, übelgeleiteten Revolution. Er, der ſeinen Bankban und ſeinen Kaiſer Rudolf den Fluch vor allen Flüchen gegen den Bürgerkrieg hatte ſchleudern laſſen, mußte dieſen Bürgerkrieg nun mit eigenen Augen ſehen; er, der ſeinen Kaiſer Rudolf in einer großartigen Viſion — der Dichter ein Seher — die Pöbelherrſchaft hatte prophezeien laſſen: er ſah dieſe wirklich aus dem Abgrund emporgeſtiegen; die verkündigte graſſe Zeit, ſie hielt jetzt ihren Einzug. Er, der die Hoheit, Würde und Unnahbarkeit der Majeſtät in ſo denkwürdigen Verſen beſungen hatte,

der ſich in die Gedankenkreiſe und Gefühlsweiſe der Habsburgiſchen Dynaſtie ſeit Jahrhunderten wie kaum je ein Hiſtoriker eingelebt hatte, ſah dieſe Würde der Majeſtät aufs ſchmählichſte verletzt. Er ſah an der Seite der Edelſten und Beſten auch eine zweideutige Rotte von Fremden unheilſam wirken, er ſah die Jugend, ihre Ausbildung vernachläſſigend, an der Spitze der Aufwiegler. Er mahnte zu Ordnung und Beſonnenheit, zu Mäßigung und Ruhe. Er begrüßte ſein Vaterland mit jubelnden, zündenden Worten auf den neuen Wegen; er warnte es aber auch vor dem Schmeichellaut der falſchen Freunde, vor den bloß blendenden Phraſen, dem wüſten Gepolter der lauten Redner, er warnte vor dem verderblichen Schlagwort der Parteien, aber auch vor Uneinigkeit und Schwäche. Und da ihm bei der Unentſchiedenheit und Ohnmacht der raſch wechſelnden Regierungen Öſterreichs Macht, Glück und Zukunft in der Armee zu liegen ſchien, ſo ſchlug aus den berühmten Verſen an Radetzky: „In deinem Lager iſt Öſterreich“ jene flammende Überzeugung empor, die Grillparzer wieder einen vollen Erfolg ſicherte, wie er ihn ſeit der Aufführung der Sappho nicht erlebt hatte. In alle Sprachen der Monarchie überſetzt, als Flugblatt in vielen Tauſenden von Exemplaren unter die Truppen verteilt, in ganz Öſterreich bewundert, nur in Wien geſchmäht und verhöhnt, machte es Grillparzers Namen auch in Deutſchland damals weit mehr bekannt, als die Geſamtheit ſeiner übrigen literariſchen Produktionen. Die öſterreichiſche Armee dankte Grillparzer dieſe Geſinnung durch begeiſterte Zurufe, durch ein Ehrengeſchenk, und alle Ehren, die von da ab ſich auf das Haupt des Dichters herabſenkten, die kaiſerlichen Auszeichnungen, wie die ſtimmungsvollen Verſe, die ein kaiſerlicher Prinz an ihn richtete, knüpften immer an dieſes ſein populärſtes Gedicht an. Alles aber was ihm an Ehren und Auszeichnungen in ſpäteren Jahren zuteil ward, konnte ihn nicht mehr entſchädigen für die erlittenen Zurückſetzungen. Hartnäckig trug er ſich in ein Gefühl der Verbitterung hinein, die endlich zur völligen Vereinſamung führen mußte. Vergrollt und vergrämt, nur im engſten häuslichen Kreiſe ſeinen Lieblingsſtudien lebend, ward er der Mehrzahl ſeiner Zeitgenoſſen zur mythiſchen Perſönlichkeit. Auch die ehrenvolle, vom Beifall begleitete Wiederaufnahme ſeiner älteren Stücke auf der Bühne des Burgtheaters

durch einen tatkräftigen Dramaturgen vermochte nichts mehr an ſeinem Verhalten zu ändern und nur widerwillig und mürriſch duldete der hinfällige Greis die lärmenden Huldigungen, die ihm das deutſche Öſterreich zu ſeinem achtzigſten Geburtstage darbrachte und die auch das deutſche Mutterland aus langer Teilnahmsloſigkeit aufrüttelte.

Erſt ſein Tod wurde für ſeine Werke eine volle und wahre Auferſtehung. Erſt von da ab konnte man ſein Lebenswerk überblicken. Vergleichen wir die zwölf großen Tragödien, die er hinterlaſſen, mit den vielen hundert Dramen Lope de Vegas, mit der Menge der Schöpfungen Calderons oder auch nur mit den 36 Stücken des britiſchen Dramatikers, ſo möchte uns dieſe Zahl faſt verſchwindend klein erſcheinen. Neidlos aber wollen wir uns des eigenen Reichtums freuen. Zwölf Dramen ſind noch keine nationale Bühne, aber ſie ſind, mit den Schöpfungen unſerer Klaſſiker vereint, ein mächtiger Grundſtock zu einer ſolchen. Sie ſind unſer Stolz und unſere Freude, unſere Erhebung und unſere Erquickung. Einer der größten Dramatiker der Weltliteratur hat in dieſen zwölf Dramen ſein Reifſtes und Beſtes zuſammengefaßt, ein Bühnentechniker erſten Ranges ſich in ihnen betätigt. Bei Grillparzer ſind, wie man ſchon von Leſſing geſagt hat, nicht bloß Funken, die Flamme des Dramas glüht herab bis auf Nebenperſonen und Nebenmotive. Wie ein König ſchaltet und waltet er im dramatiſchen Reiche von der hohen Tragödie bis zum muſikaliſchen Drama, vom Schauſpiel bis zur Karikaturpoſſe. Wie ein erfahrener Bauherr beherrſcht er die ſtrengen Geſetze des Dramenbaues, die harmoniſche Architektonik der Akte und Szenen, die feinſte Veräſtelung des Grundgedankens, die Gliederung der Rede. Wie einem kunſtfertigen Werkmeiſter gehorcht ihm das ganze verborgene Räderwerk, auf dem das vollendete Kunſtgebilde ſich in ſeiner Abrundung und Abgeſchloſſenheit erhebt. Wie ein Zauberer gebietet er über alle Wunder der Bühnenmittel zugleich. Er weiß, daß derjenige, der ſein Publikum mit Leib und Seele, mit Sinn und Geiſt gefangen nehmen und ohne Widerſtreben mit ſich fortreißen will, mit allen über- und unterirdiſchen Mächten im Bunde ſtehen müſſe und er ſchreckt vor den Effekten nirgends zurück. Aber die Kenntnis der Technik allein macht in keiner Kunſt den großen

Künſtler. Eine Fülle anderer Eigenſchaften eignen dem großen Dramatiker. Mit ſeltenem Scharfſinn für das Auffinden tragiſcher Syntheſen iſt er begabt, die ganze Welt iſt ihm eine Schatzkammer voll dramatiſcher Stoffe und da er, als ein Erbe der Jahrhunderte, eine Menge von dramatiſchen Stoffen, und gerade die größten, die einfachſten, die wirkſamſten ſich bereits vorweggenommen ſieht, viele der ſchwierigſten und dankbarſten dramatiſchen Probleme bereits gelöſt vorfindet, ſo vertieft und verinnerlicht er die Themen, die er von andern überkommt. Mit Schärfe, Entſchiedenheit und Konſequenz ſtellt er überall den Hauptgedanken in den Vordergrund. In meiſterhafter Abſtufung reiht er eine Überfülle von Charakteren nebeneinander und immer verſchwindet der Dichter hinter den Geſtalten ſeines Dramas; ſie löſen ſich als ſelbſtändige Individuen von ihm ab zu eigenem Daſein. In ſtetem lebendigen Verkehr mit der Bühne bietet er den Schauſpielern, die an ſeinen Rollen heranwachſen, die ſchwierigſten, aber nie ans Unmögliche grenzenden Aufgaben dar. Mit kluger Berechnung miſcht er Typiſches und Individualiſierendes in Sprache und Stil. Der breite Fluß ſeiner Monologe löſt den ſchneidigen Ton in Rede und Gegenrede ab. Niemals verliert er in dem Gewirr impoſanter Maſſenſzenen den führenden Faden. Seine bildliche Sprache erhebt ſich zu ſeltener Gegenſtändlichkeit und Anſchaulichkeit und dennoch wahrt er jeder Perſon ihre eigene Individualität, ihren eigenen Hauch. In lyriſcher Fülle und ſanfter Leichtigkeit ſchaukeln die Verſe ſeiner Dramen auf melodiſchem Rhythmus dahin.

Die Gegenwart, die, dank unſeren Bühnen, Grillparzer als großen Dramatiker kennt, weiß wenig oder nichts von ſeinen lyriſchen Schöpfungen und doch gehören auch ſie zu den beſten und bedeutendſten unſerer Literatur. Nicht das leichte, ſangbare Lied iſt ſein Gebiet; da rächt ſich die Verachtung des Volksliedes, die er in der Jugend eingeſogen; aber als ein Meiſter der Gedankendichtung ſteht er da; auch hier ein Herzenskündiger, auch hier ein Herold und Kämpfer, auch hier ein Weiſer und Prophet. Einen unſerer größten Satiriker in Vers und Proſa beſitzen wir in ihm, einen Epigrammatiker voll Schärfe, Herbheit und Bitterkeit, immer aber den Nagel auf den Kopf treffend, immer den Köcher voll ſpitziger Pfeile. Über alles aber erſtrahlt für uns ſein Ruhm als

patriotiſcher Sänger. Eine reiche Gruppe vaterländiſcher Dichtungen ſchließt ſich in ſeinen Werken zuſammen, ein goldener Schatz auch für uns Nachlebende.

Und endlich! In einem Lande, in welchem die geiſtige Arbeit ſo gering als möglich angeſchlagen wurde, in dem die Ahnung faſt verloren gegangen war, daß es auch innere Güter gäbe, wies er unermüdet auf die Schätze des Innern hin, verlangte er unabläſſig die harmoniſche Ausbildung des geſamten Menſchen, wie ſie unſere Klaſſiker an ſich erreicht hatten. In einer Zeit der flachſten Belletriſtik, der ſeichteſten Vergnügungsſucht, des entnervenden Theatertaumels hielt er die Fahne des Ideals hoch, wie ſie unſre Klaſſiker aufgerichtet hatten, ſtieg er nicht zu dem Publikum herab, ſondern hob es zu ſich empor. In einer zerſtreuten und zerſtreuenden Zeit rief er nach Sammlung, betete er um Sammlung, forderte er Sammlung. Hat man von Schiller geſagt, daß der ihn nicht auf ſeiner menſchlichen Höhe ſehe, der ihn nicht in der Freundſchaft gekannt habe, ſo kann man von Grillparzer ſagen, daß der ihn nicht in ſeiner vollen Größe erfaße, der ihn nicht in den Weiheſtunden der vollen Sammlung belauſcht habe. Als den mächtigen Weltenhebel feiert er ſie, als die Mutter alles großen preiſt er ſie, als die Götterbotin begrüßt er ſie, fleht er ſie zu ſich herab. Da fallen alle menſchlichen Schlacken von ihm ab. Da geht auch für uns und für künftige Geſchlechter ein belebender Anhauch von ihm aus, von ſeinem Grabe, von ſeinem Denkmal, von ſeinen Werken: ein Mahnruf zur Pflege des Innenlebens, zur Begeiſterung und Sammlung, die er mit heiligem Ernſt und prieſterlicher Hoheit uns gepredigt. Die weihevollſten Worte, die Grillparzer niedergeſchrieben hat und die am Grabe Beethovens, ſeines Geiſtesverwandten, bei der Errichtung eines Denkſteines geſprochen zu werden beſtimmt waren — auf ihn ſelbſt, auf die Gegenwart, auf uns können ſie angewendet werden:

„Selten ſind ſie, die Augenblicke der Begeiſterung, in dieſer geiſtesarmen Zeit. Heiliget euch! Der hier liegt, war ein Begeiſterter. Nach Einem trachtend, um Eines ſorgend, für Eines duldend, alles hingebend für Eines, ſo ging dieſer Mann durch das Leben — Nicht Gattin hat er gekannt, noch Kind; kaum Freude, wenig

Genuß — Aergerte ihn ein Auge, er riß es aus und ging fort, fort, fort bis ans Ziel. Wenn noch Sinn für Ganzheit in uns iſt in dieſer zerſplitterten Zeit, ſo laßt uns uns ſammeln an ſeinem Grabe. Darum ſind ja von jeher Dichter geweſen und Helden, Sänger und Gotterleuchtete, daß an ihnen die armen zerrütteten Menſchen ſich aufrichten, ihres Urſprungs gedenken und ihres Ziels."

Grillparzer und Katharina Fröhlich.

Vortrag, gehalten in der Grillparzer-Gesellschaft
am 18. Dezember 1894.[1]

Wer es wagt, über Grillparzers Beziehungen zu Katharina Fröhlich vor einem größeren Kreise von Freunden und Verehrern des Dichters sich zu äußern, wird dies nicht ohne das Bewußtsein von der Schwierigkeit der Sache tun dürfen. Hat es doch fast den Anschein, als ob er niemanden geringeren bei diesen Erörterungen zum Gegner habe, als den Dichter selbst, der es in seiner Autobiographie ziemlich schroff abgelehnt hat, über seine und seiner nächsten Lebensgenossen intimsten Geheimnisse sich öffentlich auszusprechen.

Aber schon anderen und älteren Dichtern gegenüber nahm Grillparzer einen anderen Standpunkt ein. Dem Lebensgange großer Dichter (und anderer historischer Persönlichkeiten) nachzugehen, hatte großen Reiz für ihn. Er suchte sich bei der Lektüre einzelner Dichtungen eine Vorstellung von dem Menschen zu machen, der sich und sein Wesen darin abgespiegelt hat. Er billigte die Bemühungen, die man angewendet hat, um das Verhältnis des historischen Tasso zu Leonore aufzuklären, und sann der Ähnlichkeit des modernen Tassodichters mit den Schicksalen seines Helden nach. „Derlei gibt den Schlüssel zur Entwicklung eines Charakters und eines Talentes.“ Er suchte sich eine Vorstellung von den Frauen des Goetheschen Kreises zu machen, von Frau von Stein, von Bettina. Mit leidenschaftlicher Begierde las er zeitlebens alles, was von und über Napoleon erschien. Und wir

[1] Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, Bd. 5, S. 219 ff.

übertragen bloß dieſes menſchliche und wiſſenſchaftliche Intereſſe auf ihn und die Perſonen ſeines eigenen Kreiſes. Es iſt aber mehr als bloße Neugierde, was wir den äußern und innern Erlebniſſen unſeres Dichters entgegenbringen; es iſt mehr als die Wißbegierde nach dem wahren geſchichtlichen Verlauf eines bedeutſamen menſchlichen Daſeins; es iſt innige, freundſchaftliche, leidenſchaftlich erregte Anteilnahme an dem Geſchick eines verehrten und geliebten Weſens, in dem wir einen typiſchen Repräſentanten unſers engern Volksſtammes erblicken. Es iſt das fieberhafte Streben nach immer tieferer Ergründung des menſchlichen Herzens. Es iſt endlich das pſychologiſche Intereſſe an der faſt rätſelhaften Schöpfertätigkeit der dichteriſchen Phantaſie, deren Geſtalten wir gern vergleichen mit den tauſendfältigen Eindrücken des Lebens, aus denen ſie ſich zuſammenſetzen; deren verwickelten Wegen, deren Flügen und Sprüngen wir gern nachſpüren durch alle Phaſen der Entſtehung eines Kunſtwerks. So halten wir uns für berechtigt, auch dort forſchend einzudringen, wo der Lebende uns Halt geböte, ohne daß wir die ſchuldige Pietät gegen die verehrten Männer und Frauen zu verletzen meinen. Freilich eine Grenze muß es auch hier geben. Pietätlos war es, wenn Heinrich Laube einzelne Stellen, und gerade die den Dichter ſcheinbar kompromittierenden, aus deſſen geheimen Tagebüchern herausriß und dem ſenſationsbedürftigen Publikum vorwarf. Pietätlos wäre es geweſen, wenn der alte Bauernfeld ſeinen Vorſatz, über Grillparzer und Katharina in ſeiner offenen, freimütigen Weiſe ſich auszulaſſen bei Lebzeiten der Schweſtern Fröhlich wirklich durchgeführt hätte, was Katharina in einem neuerlich bekannt gewordenen Brief energiſch zu verhindern wußte. Dem Biographen aber, der das Einzelne dem Ganzen einzufügen und unterzuordnen weiß und den Zuſammenhang zwiſchen Leben und Dichtung nachzuweiſen die Aufgabe hat, der ſich nicht damit begnügen darf, den äußeren Verlauf der Ereigniſſe feſtzuſtellen, ſondern auch das innere Getriebe des Räderwerks bloßzulegen die Abſicht hat: dem erwächſt die heilige Pflicht, ſich alle wichtigen Lebensbeziehungen des Dichters klar zu machen, zumal diejenigen, welche den Angelpunkt ſeines Weſens und Strebens bilden.

Bis zu Grillparzers Tod wußte man in weiteren Kreiſen von ſeinen engeren Familienbeziehungen ſo gut wie nichts. Verein-

zelte Zeitungsnachrichten gaben ihn ſogar für verheiratet aus. Grillparzers Teſtament, die Ausgabe ſeiner Werke, die Wohltätigkeitsakte, zu denen ſie ihr Vermögen und des Dichters Erbe verwendeten, woben um die drei alten Damen (die vierte blieb im Dunkeln) einen Schleier von Ehrfurcht und Dankbarkeit. Scheu blickte man zu ihnen auf wie zu mythiſchen Weſen, die aus grauer Vergangenheit herüberragten in eine neue Zeit. Und je weniger man aus ihrem Leben wußte, deſto mehr glaubte man der legendariſchen Ausſchmückung. Nachdem ſich das Grab über die letzte der Schweſtern geſchloſſen hatte, ergriffen Freunde und Freundinnen das Wort über ſie. Die hochſinnige Dichterin Gräfin Wickenburg-Almáſy, die beredte und wohlunterrichtete Frau von Littrow-Biſchoff, der kundige und warmherzige Gerhard von Breuning und andere, deren unſchätzbarer Beirat mir noch zuteil geworden iſt, führten uns in die hochgelegene, damals bereits verödete Wohnung in der Spiegelgaſſe und zauberten neues Leben in dieſen ſchlichten Räumen hervor. Aber es waren die alten Damen, die man uns ſo getreu und lebendig ſchilderte. Bis wir endlich durch Laube und andere in die ferne glänzendere und lebendigere Jugendzeit zurückgeführt wurden und die längſt gedruckten dichteriſchen Bekenntniſſe verſtehen lernten. Langſam kamen die Dokumente zutage: in den Bänden des Grillparzer-Jahrbuches liegen ſie jetzt faſt alle geſammelt vor. Freilich, ein Teil des Nachlaſſes ruht noch eingeſargt bis zum Jahre 1922, und andere als wir werden vorausſichtlich ſeinen Inhalt heben und verwerten. Aber ich glaube kaum, daß das, was uns bis jetzt verborgen iſt, unſre Auffaſſung von Grillparzer und Katharina in weſentlichen Punkten verändern wird, ſo manche Einzelheit wir auch erfahren mögen. Auf Grund des bekannten Materials, das ich nur durch weniges unbekannte vermehren und ergänzen kann, das ich aber in ſchärferer und teilweiſe neuer Beleuchtung vorführen will, baut ſich meine flüchtige Skizze auf. Möge deren hiſtoriſche Ähnlichkeit das erſetzen, was ihr an künſtleriſcher Vollendung fehlen muß.

Grillparzer hat uns ſeine erſten Begegnungen mit Katharina Fröhlich und ihren Schweſtern in einem denkwürdigen Brief an ſeinen Freund Altmütter ſelbſt geſchildert. Ihre beiden älteſten

Schweſtern — Netty und Betty — ſeien ihm durch ihren geiſtvollen Geſang ſchon lang intereſſant geweſen; Katharina aber hatte er in den muſikaliſchen Verſammlungen, denen ſie mit jenen beizuwohnen pflegte, nicht geſehen oder nicht bemerkt, wohl aber vernommen von ihrer außerordentlichen Darſtellungsgabe, die ſie auf Privatbühnen zeigte, ſo wie er öfter einen in Jahren ziemlich vorgerückten Mann aus ſeinem Bekanntenkreiſe mit einer ins Lächerliche gezogenen Leidenſchaft für das junge Mädchen aufziehen hören mußte. Bei einem Abendkonzert im Salon Geymüller, im Winter 1820 auf 1821, wurde ſie ihm gezeigt, wie ſie ihren Schweſtern über die Ausführung eines ſchwierigen Geſangſtückes ihre Freude ausdrückte. Einer der Anweſenden ſtellte ihm die vier Schweſtern vor mit den Worten: Vier ihrer wärmſten Verehrerinnen! „Wer wäre das nicht;“ rief Katharina, das Lob aufnehmend, mit Lebhaftigkeit aus. Den damals in andern Banden ſchmachtenden Dichter ließ das laute Lob wie ein darauf folgendes ziemlich gleichgültiges Geſpräch mit Katharina kalt. Ein Vierteljahr ſpäter traf er ſie wieder bei ähnlicher Veranlaſſung. Die Schweſtern hatten ſich verſpätet und machten ſich — bereits ſehnſüchtig erwartet — raſch über ihre Muſikparte her. Erſt jetzt fiel ihm Katharina auf. „Drei von ihnen kenne ich, aber wer iſt jene vierte in der Mitte der anderen, über ſie hervorragend an Geſtalt und durch eine gewiſſe Sicherheit des Benehmens, in rothem Kleid, mit dem geringelten ſchwarzbraunen Haar? Jene — mit den Augen, hätte ich bald geſagt; denn es war, als hätte niemand Augen als ſie, und als wäre ſie ſelbſt nur da in ihren Augen, ſo blitzten die dunkelbraunen Bälle, ſcharffaſſend, leicht beweglich, alles bemerkend, jede Bewegung, jedes Wort einträchtig begleitend. Das wäre eine jener vier Schweſtern, die ich ſchon auf dem Balle geſehen und damals gar nicht beachtet hatte? Wie ging das zu? Sie ſetzte ſich gleich nach dem Eintreten in dem Vorſale, in dem ſich die männlichen Zuhörer befanden, rechts und links Bekannte grüßend und wohl auch eine zum Willkomm dargebotene Hand nach Männerart faſſend, aufs Sofa nieder und fing nun an, den auf ſie Eindringenden unter Lachen und — ſozuſagen — mit obligater Begleitung der herumſchießenden, dunkelrollenden Augen die Urſachen der Verſpätung auseinanderzuſetzen, bis die Schwe-

ſtern im Nebenzimmer zu ſingen anfingen, und ſie ſich ſelbſt, ein wenig im Tone und der Geberde des Schulknabenjux, Schweigen auferlegte. Ich habe immer ein geregeltes, umſichtiges Benehmen bei Weibern, vielleicht zu ſehr, geliebt; die Ungebundenheit des Mädchens mit den ſchönen Augen, obgleich fern von aller Unbeſcheidenheit, konnte mir daher nicht eigentlich gefallen, obgleich ich einen gewiſſen Reiz in dem allen mir nicht ableugnen konnte. Ich begnügte mich, öfter nach ihr hinzuſehen, wie nach einem eher merkwürdigen, als anſprechenden Gegenſtande; ſprach jedoch nicht mit ihr, ſelbſt dann nicht, als ich ſpäter mit ihren älteren Schweſtern redete, die ich über ihren Geſang lobte, und die mich lebhaft zu einem Beſuche aufforderten, bei dem ſie mir allerlei neue Muſikſtücke hören zu laſſen verſprachen."

Dieſe erſten Begegnungen ſind für das ganze Verhältnis bezeichnend. Nicht allein trat ihm Katharina entgegen, nicht abgelöſt von den Ihrigen, ſondern im Kreis ihrer Schweſtern, mit dieſen zuſammen, und nicht allein, ſondern mit ihren Schweſtern ſchloß er ſie ins Herz. Was ihn aber den Schweſtern zuführte, das war der Genius der Muſik, der über die Familie Fröhlich ebenſo ſein Szepter ſchwang wie über Grillparzers eigenes Elternhaus, und die Muſik war es, die ihn zeitlebens mit den Schweſtern aufs engſte verband.

Aus einem tüchtigen, bürgerlichen Hauſe ſtammten die Schweſtern. Der Vater war zu Pottenſtein in Niederöſterreich geboren (24. Auguſt 1756) und für die Studien beſtimmt, denen ſeine Neigung auch getreu blieb, nachdem er ſich einem praktiſchen Beruf hatte zuwenden müſſen. Er betrieb in einer Vorſtadt von Wien eine Weineinſchlagfabrik, kam aber ſpäter — vielleicht nicht ohne ſeine Schuld, wenigſtens weiß Grillparzers Tagebuch von ſeinem Leichtſinn zu berichten — in mißliche Verhältniſſe. Da ſuchten die Töchter, denen allen große künſtleriſche Begabung in die Wiege gelegt worden war, ihren Unterhalt auf eigene Fauſt. Anna (Netti), die älteſte, 1793 geboren, war eine Schülerin Hummels und übernahm 1819 an der von der Geſellſchaft der Muſikfreunde errichteten Geſangſchule den Unterricht, den ſie bis 1854 mit großem Erfolg fortführte. Kleiner als die andern (ſie hatte den Spitznamen: der Gnom), und weniger hübſch als dieſe,

doch an Lieblichkeit ihnen gleich, von großer Lebhaftigkeit und Beweglichkeit, fügte ſie ſich außer Haus in die Rolle der Verdienenden und Untergeordneten, leitete aber in der Familie alles Geſchäftliche mit ſicherer Hand.

Joſephinens, der Jüngſten, anmutiges Talent wies ſie auf die Laufbahn der Konzertſängerin, die ſie in Wien und Kopenhagen, wohin ſie ihrem ehemaligen Lehrer Siboni folgte, mit Glück betrat. Darüber hinaus ſtrebte ſie aber die Laufbahn als Opernſängerin an. Am 12. Juni 1821 trat ſie in der Entführung aus dem Serail als Konſtanze im Kärntnertortheater mit beſcheidenem Erfolg auf. In Dresden, Venedig und Mailand verfolgte ſie ſpäter ihr Ziel nicht eben mit beſonderem Glück. Ihre ſchöne reine Altſtimme ſcheint für größere Partien nicht ausgereicht und auch früh abgenommen zu haben, in kleinerem Raum und bei begrenzterer Aufgabe leiſtete ſie aber in ihrer guten Zeit Ausgezeichnetes, beſonders in der von Grillparzer ſo geliebten italieniſchen Opernmuſik. Die Einfachheit und Schlichtheit ihres Weſens iſt rührend. Auch in der Zeit ihres glänzendſten Auftretens machte ſich das beſcheidene Mädchen ſelbſt ihre Kleider, ſtopfte ſich ſelbſt ihre Strümpfe, ſparte auf jede mögliche Weiſe, beſonders in Kopenhagen; daneben hatte ſie eine naive Freude an jedem Geſchenk und an jeder Anerkennung. Später machten ſich die verderblichen Einflüſſe des gewählten Berufs auch bei ihr in leiſen Anſätzen geltend; die unverdiente Zurückſetzung, die ſie in Mailand erfuhr, machte ſie rollen- und arienſüchtig; ſie beneidete ihre glücklicheren Rivalinnen um jeden Takt, den ſie mehr zu ſingen hatten als ſie ſelbſt. So war es gewiß ein Glück für ſie, daß ſie ſich gleichfalls dem Geſangunterrichte widmete und dem ſtilleren Leben der Familie zurückgegeben ward.

Die begabteſte, eigentümlichſte der Schweſtern war die nach der Mutter genannte Barbara (Betty), die uns Frau von Littrow ſo eindringlich und anſchaulich geſchildert hat. Als Kind zeigte ſie mehr knaben- als mädchenhafte Anlagen. Etwas Derbes, Urwüchſiges blieb ihr immer eigen; ſie ſcheute ſich nie das bezeichnendſte Wort in den Mund zu nehmen und ihre Briefe ſtrotzen von Grobianismen. Ihr kerniges Wieneriſch iſt köſtlich zu leſen; allen Bekannten gab ſie Spitznamen und las ihnen, wenn es nötig war, tüchtig den Text. Vor nichts und vor niemandem genierte ſie ſich.

An muſikaliſchem Talent gab ſie ihren Schweſtern nichts nach; ihre herrliche, klangvolle und geſchulte Altſtimme war berühmt; ſie durfte ſich ſogar das Wagnis zutrauen, bei plötzlicher Erkrankung einer Sängerin in Mozarts „Hochzeit des Figaro“ als Cherubin einzuſpringen. Ihren eigentlichen Beruf und Lebenserwerb aber fand ſie in der Malerei. Sie war eine Schülerin Daffingers, von dem ſie viele Gemälde kopierte, und beſonders als Blumenmalerin beliebt. Sie wirkte viele Jahre hindurch als Zeichenlehrerin am Offizierstöchterinſtitut in Hernals. Nach dem Tod ihres Gatten Ferdinand Bogner, der es als Beamter nicht weit gebracht hatte, aber als Flötenvirtuos und als Honorarprofeſſor am Conſervatorium im muſikaliſchen Wien ſehr angeſehen war, und ihres Sohnes Wilhelm, verſchärfte ſich das Eckige und Kantige ihres Weſens immer mehr bis zum Abſtoßenden und ſie endete, den Ihrigen entfremdet, als einſamer Sonderling.

Mit ihrer großen muſikaliſchen Anlage, der vortrefflichen, techniſchen Schulung, dem feinen künſtleriſchen Verſtändnis, der liebevollen, oft entſagungsvollen Hingabe an die Kunſt und der flammenden Begeiſterung für alles Schöne nahmen die drei Schweſtern eine wichtige Stellung im muſikaliſchen Leben Altwiens ein. Sie ſtanden an der Spitze jenes muſikaliſchen Dilettantismus, der die großen ſchöpferiſchen Meiſter umgab, ihnen den Weg bereitete, das empfänglichſte Publikum für ſie bildete und unermüdlich für die Vorführung ihrer Meiſterwerke tätig war. In öffentlichen und Privatkonzerten waren ſie Dezennien hindurch tätig. Und wer ſie dort zu hören nicht in die Lage kam, der konnte ſich in den Kirchen an ihrem ſeelenvollen Geſang erbauen. Am ergreifendſten ſoll es geweſen ſein, wenn in der Chriſtnacht ihre tiefen Altſtimmen die hohen Hallen der Michaelerkirche erfüllten. Mit den kunſtſinnigen Familien Sonnleithner, Kieſewetter u. a. bildeten ſie einen Mittelpunkt der muſikaliſchen Beſtrebungen des Vormärz. Das war der Kreis, in dem Schuberts Talent zuerſt begeiſterte Anerkennung und liebevolle Pflege fand. Für die Schweſtern Fröhlich waren mehrere ſeiner Kompoſitionen beſtimmt. Grillparzerſche Verſe ſetzte Schubert für ſie in Muſik. Sie ſind von Schuberts Andenken unzertrennlich wie von dem Grillparzers. Ein doppeltheller Glanz umſtrahlt ſie in der Erinnerung der Nachwelt.

Katharina, 1800 geboren, um neun Jahre jünger als Grillparzer, war in dieſem Kranz wie die ſchönſte, ſo auch die lieblichſte und zarteſte Blüte; der jugendliche Caſtelli beſang ſie bereits als Kind; wohlgefällig ſtreichelte bei einer (von dem Dichter im Ottokar verewigten) Begegnung Kaiſer Franz ihr dunkles Lockenköpfchen. Alle Zeitgenoſſen ſind voll des Lobes über die Anmut und den Adel ihrer Erſcheinung. Ihre dramatiſche Begabung hätte Sophie Schröder gern für die Bühne ausgebildet geſehen, wenn es Grillparzer geſtattet hätte. Ihrer Familie und ihren Freunden muß ſie durch ihr Nachahmungstalent manche heitere Stunde bereitet haben.

Auch Kathi war, wie ihre Schweſtern, Wienerin vom Scheitel bis zur Sohle; mit ihrer Lebhaftigkeit, mit ihrer Ungeniertheit, mit ihrem Mutterwitz, mit ihrem Dialekt. Auch ſie hatte wenig eigentliche Schulbildung genoſſen und nach ihrer krauſen Orthographie dürfen wir ſie nicht beurteilen; aber was dieſen Frauen an ſyſtematiſcher Ausbildung fehlte, das erſetzte ihr künſtleriſches Temperament im reichſten Maß. Und was die Bücherweisheit ihnen ſchuldig geblieben war, das bot ihnen das geliebte Theater, das Burgtheater voran, doppelt und dreifach dar. Faſt täglich ging ein Teil der Familie ins Theater; eine gelungene Vorſtellung, wie die des „Nathan“, vermochte Betty für mehrere Tage in hellen Enthuſiasmus zu verſetzen, und der Dichter des Burgtheaters konnte ſich in der Tat kein empfänglicheres, naiveres und dankbareres Publikum wünſchen, als dieſe theaterfreundliche Familie.

Selten wohl dürfte man im Umkreis einer Familie ſo viel Schönheit, Anmut und Liebreiz, ſo viele köſtliche, Gaben vereinigt finden. Es war, als ob Wien ſeine ſchönſten Vertreterinnen entſendet hätte, um ſeinem großen Dichter ſeine Huldigungen darzubringen. Es war, als ob die Grazien ſelbſt in reicherer Zahl vom Himmel herabgeſtiegen wären, ihm zuliebe die Erde in ein Paradies zu verwandeln. Der tragiſche Dichter ſah ſich in das Land des Frohſinns, der Heiterkeit, des Lachens und Scherzens verpflanzt. Öffnet jedem Liebenden ſich eine neue Welt: der in dieſen lieblichen Kreis Aufgenommene mußte ſich in ein beſſeres Jenſeits verſetzt wähnen. Und kaum mochte man ſich eine der vier Schweſtern von den übrigen losgelöſt, kaum konnte man ſich eine allein denken: ſie ergänzten einander, ſie bildeten gewiſſermaßen ein ein-

ziges Weſen. Und ſo muß auch der neue Freund ſich geſtehen: „Ich muß alle vier lieben und kann keine wählen.“

Aber er wählte doch, er wählte Katharina. Und ſo hielt denn die Liebe mit Sang und Klang ihren Einzug in das Herz des leicht entzündlichen Dichters. Schon den Knaben hatte ſehnſüchtige Liebe zu ſchönen Frauen gequält, zu Schauſpielerinnen hatte er aus der Ferne in heißer Begehrlichkeit aufgeblickt, ſelbſt der Name Katharina war ihm ſchon einmal teuer geweſen. Der Dichter der Sappho brauchte die Farben zur Schilderung der Liebesglut nicht von andern zu borgen, der Dichter der Melitta bildete das Ideal ſüßeſter Weiblichkeit nicht bloß nach ſeinen Träumen. Dem raſch Berühmtgewordenen flogen die Herzen der Wienerinnen zu. Schuldig-ſchuldlos erweckte er manche Hoffnung, die er nicht erfüllen konnte. Ohne daß er eine Ahnung davon hatte, wurde er gerade damals von einer jungen Dame aus der Geſellſchaft heiß und innig geliebt. Seit der Rückkehr aus Italien war er in ein Liebesverhältnis zu der Frau eines ſeiner nächſten Freunde und Verwandten verſtrickt, in dem er ſchwere Schuld auf ſich lud und durch das er den düſterſten Stimmungen überantwortet ward. Da erhellte neues, ſchöneres, reineres Liebesglück wie Himmelslicht ſein Daſein. Was er ſo oft in der Dichtung ſchilderte, den erſten Augenblick ſeligen Schauens und Treffens, was er in der „Sappho“, im „Goldenen Vließ“, in der „Hero“, anders in der „Jüdin von Toledo“ auf die Bühne brachte, das erlebte er jetzt ſelbſt:

Iſt zwar, ſeit ich dich kenne,
Faſt nur ein Augenblick,
Doch, wenn ich wert dich nenne,
Nehm' ich es nicht zurück;

Denn flüchtig, in Sekunden,
Trifft das Geſchick:
Was Jahre nicht gefunden,
Gibt im Moment das Glück,

Zwar ird'ſcher Werke Meiſter
Webt lebenlang am Stück;
Für Herzen und für Geiſter
Regiert der Augenblick.

ſchreibt er Katharina am 6. März 1821 ins Stammbuch.

Ein neuer Liebesfrühling iſt ihm erſtanden und nie hat er ſo friſch, ſo fröhlich, ſo leicht ſeine Lieder geſungen wie damals. Wie ein Maler die Züge ſeiner Geliebten mit raſcher Hand im Skizzenbuch feſthalten mag, ſo zeichnete unſer Dichter Katharina, „als ſie zuhörend am Klavier ſaß“. Nach der Tradition war Schubert der Spieler. Es wiederholte ſich die Situation, in der ſie zuerſt ſeine Aufmerkſamkeit erregt hatte, erhöht und geſteigert:

Still ſaß ſie da, die Lieblichſte von allen,
Aufhorchend, ohne Tadel, ohne Lob;
Das dunkle Tuch war von der Bruſt gefallen,
Die, nur vom Kleid bedeckt, ſich atmend hob;
Das Haupt geſenkt, den Leib nach vorn gebogen,
Wie von den fliehnden Tönen nachgezogen.

Er entwirft ein Bild ihrer Schönheit, die ihm als ein Abglanz einer himmliſchen Schönheit erſcheint.

Er ſchildert ſie uns, wie ſie ganz in die Muſik verſunken iſt, eine Illuſtration zu der ſpäteren Notiz ſeines Tagebuchs, in der er mehr tadelnd von ihr ſagt: „Wie Säufer im Wein, ſo betrinkt ſie ſich in Muſik. Sie iſt ihrer ſelbſt nicht mehr mächtig, wenn ſie gute Muſik gehört hat.“ Er folgt dem Wechſel der Töne in dem Spiel ihrer Mienen, nimmt die Kompoſition gewiſſermaßen durch ihr Medium in ſich auf. Durch eine Fülle von höchſt anſchaulichen Bildern und Vergleichen weiß er immer von neuem ihre Schönheit deutlich zu machen.

Nun aber ſieht er ſie nicht mehr gleichgiltig an, wie bei den erſten Begegnungen, und die Geberde, die ſie damals, wie wir hörten, ſcherzhaft gemacht, wiederholt ſie jetzt in ernſtrer Stimmung und mit bedeutſamerer Wirkung und verzögert dadurch das dem Dichter längſt auf den Lippen ſchwebende Bekenntnis ſeiner Liebe:

Da trieb's mich auf: nun ſoll ſie's hören,
Was mich ſchon längſt bewegt, nun werd' ihr's kund;
Doch ſie blickt her; den Künſtler nicht zu ſtören,
Befiehlt ihr Finger, ſchwicht'gend an dem Mund;
Und wieder ſeh' ich horchend ſie ſich neigen,
Und wieder muß ich ſitzen, wieder ſchweigen.

Bald muß die Ausſprache erfolgt ſein; denn der Hymnus, auf die Allgegenwart ihrer Augen, den er Lerchengleich in die Lüfte ſchmettert, atmet bereits volles bräutliches Glück.

Wo ich bin, fern und nah
Stehen zwei Augen da,
Dunkelhell,
Blitzesſchnell,
Schimmernd wie Felſenquell
Schattenumkränzt.

Überall und allezeit ſieht er dies flammende Augenpaar vor ſich, deſſen Glanz und Pracht, deſſen Ernſt und Tiefe, deſſen Schalkhaftigkeit und Heiterkeit er in knapper Eindringlichkeit bildlich wiederzugeben weiß. Er ſchließt mit dem lieblichen Genrebild:

Abends, wenn's dämmert noch,
Steig' ich vier Treppen hoch,
Poch' ans Tor,
Streckt ſich ein Hälslein vor;
Wangen rund,
Purpurmund,
Nächtig Haar,
Stirne klar,
Drunter mein Augenpaar!

Selten iſt unſerm Dichter der launige, ſchelmiſche, ſchalkhafte Ton ſo trefflich wieder gelungen, wie in dieſem reizenden Gedichtchen. So heiter hat er niemals in die Welt geblickt, wie damals in der erſten Zeit ſeiner glücklichen Liebe, und als ſchönes Zeichen dafür leuchtet uns aus der farbigen Schilderung die der Chroniſt Ottokar von Horneck in „König Ottokars Glück und Ende" von Öſterreich entwirft, der zwar in aller Poeſie häufig verwendete, hier aber aus den eigenſten Erlebniſſen geſchöpfte und darum doppelt wirkſame Vergleich entgegen:

Schaut rings umher, wohin der Blick ſich wendet,
Lacht's wie dem Bräutigam die Braut entgegen.

Eine ungeheure Schaffensfreudigkeit bemächtigte ſich des Dichters. Der „Ottokar" ward abgeſchloſſen. Eine Fülle von dramatiſchen Geſtalten aller Art drängte ſich vor ſeinem innern Blick. Faſt alle ſeiner ſpäteren Schöpfungen wurzeln in dieſer Zeit, die „Hero", die „Eſther", die „Libuſſa" und „Rudolf der Zweite".

Zahlreiche Pläne und Fragmente ſtammen aus jenen Tagen. In der Operndichtung verſuchte er ſein Glück. Zu dramatiſchen Scherzen und Schnurren war er aufgelegt. Die Novellen bereiteten ſich vor. Es war die produktivſte Zeit ſeines Lebens.

Aber freilich, lange hielt ſich die Stimmung des Dichters nicht auf dieſer Höhe. Die heitere Befriedigung und geſättigte Glückſeligkeit gab Bedenken und Zweifeln Raum. Kleine Mißverſtändniſſe, Kränkungen, Zwiſtigkeiten ſtellten ſich ein, und jener Brief an Altmütter hat dergleichen ſchon zur Vorausſetzung. Auch dieſe wechſelnden Stimmungen fanden dichteriſche Verwertung. „Gedanken am Fenſter“ iſt die Überſchrift eines bedeutungsvollen Gedichtes: Grinzing, im Sommer 1822. Der Dichter beobachtet von ſeinem Fenſter aus das Herannahen eines ſtarken Gewitters und fühlt zu religiöſer Weihe ſich geſtimmt, zu ernſten, ja düſteren Gedanken ſich angeregt. Der Dichter der „Ahnfrau“ verleugnet ſich nicht. Der Commentator des „Vater Unſer“ kündigt ſich an.

Herüber durch die Berge
Ertönt es dumpf und ſchwer,
Wie Leichentuch um Särge,
Verhüllt Gewölk die Berge,
Und drinnen geht der Herr.

Die Erde ſieht's mit Bangen,
Die Luft, ſie regt ſich nicht.
Die Vögel, die erſt ſangen,
Sind ſtill zu Neſt gegangen,
Das Weltall ahnt Gericht.

Er muß der fernen Geliebten gedenken, die er verletzt und gekränkt hat.

Es blitzt! Was zuckſt du, Auge?
Denkſt du der Tränen itzt
In einem andern Auge,
Für die ein Rächer tauge,
Gleich jenem, der dort blitzt?

Ein Wirbelwind von oben
Greift nieder in den Staub;
Nun werden Wetter toben,
Schon iſt der Keil gehoben,
Bezeichnet ihm ſein Raub.

Der Ausdruck ſcheint uns zu ſtark, der Vergleich zu wuchtig für einen raſch vorübergehenden Streit zweier Verliebten. Fühlte der Dichter ſich damals ſchon bezeichnet als Raub des rächenden Wirbelwinds? Diesmal hofft er noch auf Ausgleichung und Verſöhnung.

Doch horch! welch leiſ' Bewegen
Rauſcht durch die Blätterwand?
Was Strafe ſchien, wird Segen,
Vom Himmel rieſelt Regen
Und tränkt das durſt'ge Land.

Aber dieſe Mißverſtändniſſe und Zwiſtigkeiten mehrten ſich und es fragt ſich, wer und was die Veranlaſſung dazu gab?

Grillparzer hat ſich über ſein eigenes Temperament und über ſeine Beſchaffenheit zum geſelligen und ehelichen Zuſammenleben ſelbſt deutlich genug ausgeſprochen. Er war von Jugend auf durch Anlage und Erziehung eine verſchloſſene, zurückhaltende Natur. Im perſönlichen wie im ſchriftlichen Verkehr ging er ſelten aus ſich heraus; wenn er es aber tat, konnte er den Ton der Hingebung und Offenheit niemals lange feſthalten, benahm ſich auch gegen die Nächſten ſehr ungleichmäßig, pendelte zwiſchen Wärme und Froſtigkeit hin und her. So fand er auch ſeiner Braut gegenüber ſelten ein volles, herzliches, offenes Wort. Die erhaltenen Briefe an ſie bewegen ſich entweder in ſcherzhaften, oft gezwungenen Wendungen oder ſie ſtarren in unheimlicher Dürre. Man hat das Gefühl, als ſeien ſie abſichtlich kühl gehaltene, offizielle Schreiben, zur Täuſchung eines andern beſtimmt, neben denen andere, leidenſchaftlicher abgefaßte, vertrauliche Briefe einhergingen, was keineswegs der Fall iſt. Laſſen andere Dichter die reichſten Fluten ihrer dichteriſchen Sprache in ihre Liebesbriefe hineinrauſchen, gießt z. B. Ferdinand Raimund einen ganzen Blumenregen ſchöner Bilder und Vergleiche über ſeine Geliebte aus, ſo ſucht man den Dichter Grillparzer in dieſen Briefen vergebens und muß ſeines Ausſpruchs gedenken: die Poeſie ſei etwas viel zu Erhabenes, als daß man ſie ins Leben hineinziehen dürfe. Ein gewiſſes Schamgefühl der Empfindung wohne ihm bei — antwortete er einmal der darüber Klagenden — ſowie es Leute gebe, die ein ins Übertriebene gehendes körperliches Schamgefühl haben; er möge

Auf dieſe Art tue er vornehmlich der guten Kathi oft weh, weil namentlich das bei ihr ohne Künſtelei vorhandene Übermaß von Empfindung ihn in ein kaltes, ſchroffes Weſen hineinwerfe, das die Gute notwendig verletzen müſſe.

Die Überſchwenglichkeit ihrer Empfindung, das Unruhige und Aufgeregte ihres Weſens ging ihm auch ſonſt gegen den Strich. „Sie wäre ein Schatz für jemanden, der nach abſpannenden Geſchäften zu Hauſe Anregung brauchte; einem, der von ſeinem aufregenden Streben Abſpannung ſucht, muß ſie notwendig zur Qual werden" — ſo faßte eine liebloſere Charakteriſtik aus kälteren Tagen es zuſammen (1825). Zieht man des Dichters launiſches, oft verdrießliches, mürriſches, empfindliches, leicht verletztes Weſen, ſeine fieberhafte Erregtheit und Überreiztheit in den Stunden der dichteriſchen Produktion, ſowie die raſch und unvermittelt darauf folgende Abſpannung und Erſchöpfung mit heran, ſo begreift man, daß es an Reibungen nicht fehlen mochte. Man zerſtritt ſich und die Verſöhnung ließ länger auf ſich warten. Ob es gerade eine Eiferſuchtsſzene war, wie Laube behauptet, was zur Verſchiebung der ſchon feſtgeſetzten Hochzeit die Veranlaſſung gab, können wir nicht mit Sicherheit ſagen. Damit war aber der richtige Zeitpunkt verſäumt, den nachzuholen oder wieder herbeizuführen im Leben jedes Menſchen ſo ſchwer iſt. Aus Verſäumniſſen ſetzt ſich die Tragik im Leben unſers Dichters zuſammen.

Es gab eine Zeit, zu der Grillparzer dieſe ſteten Kämpfe und Zwiſtigkeiten, die aus der tiefſten Anlage ihres beiderſeitigen Weſens ſich ergaben, als den eigentlichen Grund des wachſenden Gegenſatzes anſah, der zur unüberbrückbaren Kluft wurde. Das war im Jahre 1824. Aus dieſer Zeit ſtammt ein poetiſches Bekenntnis, das uns mit großer Offenheit die Vorgänge ſchildert, wie wir ſie ſoeben dargelegt haben: Die „Jugenderinnerungen im Grünen", ſpäter in die Tristia ex Ponto aufgenommen. In dieſem ergreifenden Rückblick auf ſein bisheriges Leben und Dichten widmet Grillparzer, nachdem er von den ſchweren Enttäuſchungen, die er in der Freundſchaft und Liebe erlitten, geſprochen hat, Katharina eine Reihe charakteriſierender und charakteriſtiſcher Strophen, die ich, ſo bekannt ſie auch ſein mögen, in dieſem Zuſammenhange doch nicht entbehren kann:

Da fand ich ſie, die nimmer mir entſchwinden,
Sich mir erſetzen wird im Leben nie.
Ich glaubte meine Seligkeit zu finden,
Und mein geheimſtes Weſen rief: nur ſie!

Gefühl, das ſich in Herzenswärme ſonnte,
Verſtand, wenn gleich von Güte überragt;
Ans Märchen grenzt, was ſie für andre konnte,
An Heil'genſchein, was ſie ſich ſelbſt verſagt.

Der Zweifel, der mir ſchwarz oft nachgeſtrebet,
Ob Güte ſei? Durch ſie ward er erhellt;
Der Menſch iſt gut, ich weiß es, denn ſie lebet,
Ihr Herz iſt Bürge mir für eine Welt.

Im Glutumfaſſen ſtürzten wir zuſammen,
Ein jeder Schlag gab Funken und gab Licht;
Doch unzerſtörbar fanden uns die Flammen,
Wir glühten — aber, ach, wir ſchmolzen nicht.

Denn Hälften kann man aneinander paſſen,
Ich war ein Ganzes und auch ſie war ganz,
Sie wollte gern ihr tiefſtes Weſen laſſen,
Doch allzufeſt geſchlungen war der Kranz.

So ſtanden beide, ſuchten ſich zu einen,
Das andre aufzunehmen ganz in ſich;
Doch all umſonſt, trotz Ringen, Stürmen, Weinen,
Sie blieb ein Weib, und ich war immer ich!

Ja, bis zum Grimme ward erhöht das Mühen,
Geſucht im Einzeln, was im Ganzen lag,
Kein Fehler ward, kein Wort ward mehr verziehen,
Und neues Quälen brachte jeder Tag.

Da ward ich hart. Im ew'gen Spiel der Winde,
Im Wetterſturm, von Sonne nie durchblickt,
Umzog das ſtärkre Bäumchen ſich mit Rinde,
Das ſchwächre neigte ſich, und war zerknickt.

O ſeliges Gefühl der erſten Tage,
Warum mußt du ein Traum geweſen ſein!
Lebt denn das Schöne nur in Bild und Sage,
Und ſchlürfts die Wirklichkeit wie Nebel ein?

Jedes Wort dieſes Gedichtes iſt Wahrheit, volle, ganze, furchtbare Wahrheit. In der größten Knappheit, mit epigrammatiſcher Kürze und Schärfe faßt er zuſammen, was er als ſeines Weſens unglückſelige Veranlagung längſt erkannt hatte. In demſelben Brief, in welchem er Altmütter ſeine erſte Begegnung mit Katharina ſchilderte, gab er dieſem auch eine ſubtile Analyſe ſeines eigenen Weſens und dieſe Auseinanderſetzung lieſt ſich wie ein Kommentar zu unſerm Gedicht, wie eine Prophezeiung von dem Verlauf des Verhältniſſes. „So war es bei mir immer mit dem was andere Liebe nennen. Von dem Augenblicke an, als der teilnehmende Gegenſtand nicht mehr haarſcharf in die Umriſſe paſſen wollte, die ich bei der erſten Annäherung vorausſetzend gezogen hatte, warf ihn auch mein Gefühl als ein Fremdartiges ſo unwiderruflich aus, daß meine eigenen Bemühungen, mich nur in einiger Stellung zu halten, verlorene Mühe waren. Ich habe auf dieſe Art bei Weibern die Rolle des Betrügers geſpielt, und ich hätte doch jederzeit mein alles gegeben, wenn es mir möglich geweſen wäre, ihnen zu ſein, was ſie wünſchten. Ich habe auf dieſe Art das Unglück von drei Frauenzimmern von ſtarkem Charakter gemacht.“ So fühlte er ſich auch Katharina gegenüber als der Zerſtörer ihres Daſeins; bei der Lektüre von Byrons „Manfred“ ergriff ihn eine Stelle bis ins Innerſte. Manfreds Geliebte erinnerte ihn auf eine furchtbare Art an die eigene Geliebte, deren Fehler er zwar beſeſſen, deren Tugenden er aber nicht teilen konnte. „Aber der letzte Vers,“ meinte er: ‚ich liebte ſie und ich zerſtörte ſie!‘ „paßt nicht, ſoll nicht paſſen.“ Aber er paßte doch! —

„Wollte Gott,“ fährt er in jenem Briefe fort, „mein Weſen wäre fähig dieſes rückſichtsloſen Hingebens, dieſes Selbſtvergeſſens, dieſes Anſchließens, dieſes Untergehens in einen geliebten Gegenſtand! Aber — ich weiß nicht, ſoll ich es höchſte Selbſtheit nennen, wenn nicht noch ſchlimmer, oder iſt es bloß die Folge eines unbegrenzten Strebens nach Kunſt und was zur Kunſt gehört, was mir alle andern Dinge aus dem Auge rückt, daß ich ſie wohl auf Augenblicke ergreifen, nie aber lange feſthalten kann.“ So klagt er ſich im Gedicht der Selbſtheit, des Egoismus an, der Selbſtheit nicht des Nutzens, doch des Sinns, wie es Jaſon tut, und ſo ſtellt er in den „Jugenderinnerungen“ das Land der

Schönheit als ſeine Heimat hin, in die er ſich flüchtet nach den Enttäuſchungen der Wirklichkeit. Auf den Gegenſatz zwiſchen Kunſt und Wirklichkeit war ſeine „Sappho“ aufgebaut. So völlig nimmt die Kunſt den Dichter in Anſpruch, daß er als Menſch zugrunde gehen müſſe. Ausgeſchloſſen ſein müſſe derjenige, welchen die Muſen zu ihrem Prieſter ſich erkoren haben, von den Freuden des Lebens und der Liebe. Wie ſeine Sappho treibt es ihn zurück von den Seligkeiten der Erde zu den ſtrengen Pflichten ſeines heiligen Berufes. Losgelöſt von der Sorge für Haus und Familie mochte er eher meinen, jene Sammlung zu gewinnen und zu erhalten, nach der er mit ſo heißem Bemühen rang. Und ſo mochte er bis zu gewiſſem Grad an ſich ſelbſt denken, wenn er in feierlicher Rede von Beethoven — der Begeiſterte von dem Begeiſterten — ſagte: „Nach Einem trachtend, um Eines ſorgend, für Eines duldend, alles hingebend für Eines, ſo ging dieſer Mann durch das Leben. — Nicht Gattin hat er gekannt, noch Kind; kaum Freude, wenig Genuß. — Ärgerte ihn ein Auge, ſo riß er es aus und ging fort, fort, fort bis ans Ziel.“

Schroffer geſteht er in dem Briefe: „Mit einem Worte, ich bin der Liebe nicht fähig. So ſehr mich ein wertes Weſen anziehen mag, ſo ſteht doch immer noch Etwas höher, und die Bewegungen dieſes Etwas verſchlingen alle anderen ſo ganz, daß nach einem ‘Heute’ voll der glühendſten Zärtlichkeit leicht — ohne Zwiſchenraum, ohne beſondere Urſache — ein ‘Morgen’ denkbar iſt der fremdeſten Kälte, des Vergeſſens der Feindſeligkeit möchte ich ſagen. Ich glaube bemerkt zu haben, daß ich in der Geliebten nur das Bild liebe, das ſich meine Phantaſie von ihr gemacht hatte, ſo daß mir das Wirkliche zu einem Kunſtgebilde wird, das mich durch ſeine Übereinſtimmung mit meinen Gedanken entzückt, bei der kleinſten Abweichung aber nur um ſo heftiger zurückſtößt. Kann man das Liebe nennen? Bedaure mich und ſie, die es wahrlich verdiente, wahrhaft und um ihrer ſelbſt willen geliebt zu werden.“ So wurde ihm auch hier der Dämon Phantaſie zum Unheil. Kann man das Liebe nennen? ſo fragen auch wir, und auch unſere Antwort wird eine verneinende ſein.

Jedesmal, ſo oft er ſich mit Weibern eingelaſſen habe, fährt jener Brief fort, habe ſich jene traurige Erfahrung beſtätigt, was

um ſo natürlicher ſei, da er ſich gerade zu ſolchen am meiſten oder ausſchließlich hingezogen fühle, die eigentlich am wenigſten für ihn paſſen: zu denen nämlich von entſchiedenen Charakterzügen, die ſeinem Hang zu pſychologiſcher Forſchung und dem ſtoffumbildenden Dichterſinn in der Idee die meiſte Nahrung geben, auf der andern Seite aber durch ihr Sprödes und Abgeſchloſſenes im Wirklichen jedes Zuſammenſchmelzen nur noch unmöglicher machen. Hier trifft der Brief auch im Wortlaut, in der Anwendung desſelben bildlichen Ausdrucks mit unſerm Gedicht zuſammen. So war ihm auch die Braut und Geliebte mehr ein Objekt pſychologiſcher Forſchung und Nahrung für ſeinen ſtoffumbildenden Dichterſinn, wie er von einer andern Frau einmal ſagte: „Studiere dieſen Charakter genau. Dem Dichter kommt nicht leicht ein intereſſanterer vor.“ Und wieder fragen wir, kann man das Liebe nennen?

Und ſo ſagen jene bekenntnisreichen Verſe vielleicht doch nicht die ganze Wahrheit? Verſchweigen ſie doch noch etwas?

Grillparzer hat die Liebe oft und gern wie ein Fieber aufgefaßt, wie eine Krankheit, die einen ergreift und durchrüttelt und von der man wieder geheilt werden kann. Hero und Leander zwar verzehrt das Fieber, bevor es von ihnen weicht, und ſie ſind darob glücklich zu preiſen. Den König in der „Jüdin von Toledo“ verläßt die Krankheit, indem man ihn gewaltſam von ihr heilt, und Ernüchterung, ja Ekel erfaßt ihn vor dem einſtigen Gegenſtand ſeiner heftigen Liebe. Ja, dort iſt noch eine Art mittelalterlichen Zaubers, der an ein äußeres ſinnliches Zeichen geknüpft iſt, mit im Spiele. Mit aller Gewalt packt die Liebeskrankheit den Prinzen von Meran und treibt ihn bis zur Raſerei. Alles dies hat der Dichter ſelbſt an ſich erfahren; auch ihn packte die Leidenſchaft mit raſender Gewalt, wie Fieberglut, und verließ ihn wieder ebenſo raſch. Aber nicht gerade in jenen Dichtungen dürfen wir die Analogie zu unſerem Falle ſuchen; ſondern was er im Jaſon des „Goldenen Vließes“ mit ſolcher Eindringlichkeit dargeſtellt hat: die Ernüchterung des Mannesalters, nachdem die Wünſche der Jugend ſich ihm erfüllt haben, das erlebte der Dichter jetzt am eigenen Leibe. Die Liebe des leicht Wandelbaren und Wankelmütigen iſt gewichen, der Märchenzauber iſt verflüchtigt, der Hei-

ligenſchein, der um der Göttin Stirn ſchwebt, leuchtet auf einen Ungläubigen hernieder. Der Traum der erſten Seligkeit hat der Ernüchterung Platz gemacht. Vernichtend wirkt dieſe Erkenntnis auf ihn. Wie todeswund fühlt er ſich. Dauernd hätte er gekettet werden ſollen an das ungeliebte Weib, das ihm in unendlicher Liebe ergeben blieb. Vor einer ſolchen Ehe ohne Liebe aber ſchreckte er zurück. Bald (vielleicht ſchon im Jahre 1825) ſehen wir ihn in andere Liebesbande verſtrickt und auch in der Zukunft fehlte es nicht an Kreuſen, die ihn auf ihre Seite ziehen wollten. Es hätte ihm wie ſeinem Jaſon nur auch der Mut und die Kraft zu Gebote ſtehen müſſen, um den innerlich vollzogenen Bruch auch äußerlich zum Ausdruck zu bringen, um ſich von Kathi loszuſagen. Die Liebe war verſiegt, nicht aber die Achtung, die Ehrfurcht, das äſthetiſche Gefallen an dem Reinen und Unberührten, wie er ſagt; das Mitleid, wenn man will, mit dem warmherzigen, treuen, unſchuldsvollen Mädchen, neben dem er in dumpfer Schwüle begehrlich-entſagend dahinlebte, neuerliche Hoffnungen erweckend, die er doch nicht erfüllen konnte. In der Blüte ihrer Jahre welkte ſie dahin. Sie litt unendlich unter der immerwährenden Aufregung und ihr Charakter litt gleichfalls darunter. Sie ward argwöhniſch, heftig, zänkiſch ſogar, ſagt Grillparzer, und ſo ward dieſes Verhältnis nun auch in ſeinen geiſtigen Beſtandteilen zerſtört, die es ſo fabelhaft ſchön gemacht hatten.

So war die zweite Hälfte der Zwanzigerjahre eine lange Kette von Mißhelligkeiten. Zwiſchen Streit und Verſöhnung rieb er ſich auf. So oft er auch ſeine Beſuche einſtellen, eine Trennung für immer vornehmen wollte, er kehrte doch aus Rückſicht für Kathis Geſundheitszuſtand auf die Bitten der Schweſtern immer wieder zu ihr zurück. Er brachte es nicht übers Herz, ſich gänzlich von ihnen loszureißen. Die Braut konnte er aufgeben, der Familie ſeiner Braut konnte er nicht entſagen. Wer mag behaupten, ob größere Entſchiedenheit beſſer am Platz geweſen wäre! Der Dichter hat ſeine Schwäche vor ſich ſelbſt hinlänglich entſchuldigt. Wieder iſt es eine fremde Dichtung, in der ihm ſein Schickſal wie im Spiegelbild erſcheint: Benjamin Conſtants Roman „Adolphe" dünkt ihm mit einem Einblick ins menſchliche Herz geſchrieben, der denjenigen, welcher ſich in einer ähnlichen Lage befindet, ſchau-

dern mache. Es mochte ihm wie das Leitmotiv ſeines Lebensliedes erſcheinen, was dort geſagt wird: c'est un affreux malheur de n'être pas aimé quand on aime; mais c'en est un bien grand d'être aimé avec passion quand on n'aime plus. So wurde auch er geliebt, ohne daß er ſelbſt noch liebte. Hier fand er den Gegenſatz zwiſchen der Liebe des Mannes und des Weibes, einen Gegenſatz, den er ſchon in der Sappho in Worte gekleidet hatte, zu der Formel verdichtet: L'amour était tout ma vie, ſagt Eleonore zu ihrem Geliebten, il ne pouvait être la vôtre. In dem Helden, der von der fatigue de son amour längſt zurückgekommen iſt und doch aus Schwachheit den Götzendienſt der Liebe weiter friſtet, erkannte er ſich ſelbſt wieder, und er fand dieſe Schwäche dort als Charakterloſigkeit gebrandmarkt: „Die Umſtände ſind wenig in einer ſolchen Sache, der Charakter iſt alles.“ Dem widerſprach Grillparzer: „Im konkreten Falle ſelbſt ... dürfte doch ſchwer ſein, zu entſcheiden, ob man durch eine fortgeſetzte Verbindung ſich und das Weib unglücklich machen ſoll, zu dem eine jugendliche Unvorſichtigkeit uns hingeführt, oder ob man ſie geradezu töten ſoll, indem man ſie verläßt. Es gibt Tage, wo der Menſch mit Recht die Entſcheidung dem Gottesurteile der Zeit und der Begebenheiten überläßt; und die moraliſche Kraft iſt mir verdächtig, die den Weg der Stärke wählt, wenn er zugleich der des eigenen Vorteiles iſt. Wenn derjenige, den ich im Auge habe, die Trennung wiederholt angeboten, ja ausgeführt hat, er aber jedesmal die Erfahrung machte, daß ein Menſchendaſein bedroht wurde, das Daſein des liebevollſten, vortrefflichſten Geſchöpfes. Wenn — Schwachherzigkeit iſt ein Fehler, Hartherzigkeit keine Tugend.“

Wir glauben nicht mit Bauernfeld: daß dieſe zwei nicht zuſammengekommen ſind, iſt das größte Unglück, das die deutſche Literatur in unſerm Jahrhundert getroffen hat; denn an der Abnahme von Grillparzers Geſtaltungskraft in ſeinen ſpäteren Jahren und an der Langſamkeit ſeiner Produktion ſind viele andere Umſtände mitbeteiligt. Auch meinen wir den reichen Schätzen gegenüber, die uns Grillparzer hinterlaſſen hat, weit mehr Anlaß zum Dank als zur Klage zu haben. Wohl aber glauben wir, daß er durch dieſen Ausgang des Liebesdramas, der doch kein Ende war, ſein Leben wie das der Geliebten vergiftet und zerſtört hat. Zu allen Schwie-

rigkeiten, unter denen er wirken mußte, zu allen Halbheiten, unter denen er litt, zu dem aufreibenden Ringen mit ſeinem Talent, zu dem Kampf gegen die ihn beengende Zenſur und Staatsgewalt, zu ſeiner Erbitterung gegen Kritik und Publikum, zu den Laſten eines nicht immer freudig geübten Amtes kam nun dieſe neue Halbheit hinzu. Er war frei und doch ein Gefangener. „Die unſichtbaren Ketten klirren an Hand und Fuß“ konnte er auch in dieſer Beziehung von ſich ſagen.

Auf die ſchönſte Zeit ſeines Lebens folgte daher die traurigſte, in der er ſich wie vom Glück verſtoßen, wie aus der Heimat verbannt vorkam, in der er die Schuld, die er auf ſich geladen, als niederdrückende Laſt empfand. Es war die Zeit, in der ihm über alles ein düſtrer Schleier zu liegen ſchien, die Zeit ſeiner Elegien, ſeiner „Tristia ex Ponto“, die Zeit ſeiner Seufzer, ſeiner Tränen, ſeiner Klagen; die Zeit, in der ſogar der Gedanke, ſeinem Leben ſelbſt ein Ende zu machen, ihn überfiel; ein Gedanke, von deſſen Ausführung ihn doch wieder die Rückſicht auf diejenige zurückhielt, die er niemals ganz die Seinige nennen durfte.

Sich und Kathi brachte er durch das Fortſchleppen der erkalteten Beziehungen, durch die Fortdauer des ungeklärten Verhältniſſes bei den Zeitgenoſſen in ein ſchiefes Licht. Es herrſchte große Ungezwungenheit und Ungebundenheit im Hauſe Fröhlich. Die Mädchen waren viel außer Haus, zum Teil des Erwerbes wegen. Sie lebten — eine Zeitlang wenigſtens — allein, von den Eltern getrennt. Wie in einem Taubenſchlag gings bei ihnen aus und ein. Kaum ein Abend, daß ſich nicht ein kleinerer Kreis von Hausfreunden bei ihnen verſammelte. Die ſchönen Mädchen waren von Bewerbern umringt. Auch Anna und Joſephine machten ihre Herzenskämpfe durch, und es gab eine Zeit, wo jede ihren erklärten (oder eben nicht erklärten) Bräutigam hatte. An Zudringlichen mochte es nicht fehlen. Und wie leicht konnte manches mißdeutet werden. Vielfach herrſchten freie Sitten im vormärzlichen Öſterreich, zumal in den Wiener Schriftſteller- und Künſtlerkreiſen. Grillparzers nächſter Freund, Schreyvogel, lebte in wilder Ehe. Raimund war nach kurzer Ehe von ſeiner Frau geſchieden worden und ſein aus tiefſter Liebe geſchloſſenes Herzensbündnis mit Toni Wagner mußte des Segens der Kirche entbehren. Kein Wunder,

daß auch über Grillparzer und Katharina Gerüchte in Umlauf kamen, welche die Tatsachen völlig entstellten. Ein Mann wie Hebbel legte sich die Dinge nach dem, was man ihm erzählte, so zurecht, wie er unter gleichen Umständen wahrscheinlich gehandelt hätte. Die Neugierigen, die Grillparzer selbst um die Ursache seiner Ehelosigkeit fragten, fertigte er mit Ausreden oder Scherzworten ab.

Katharina ließ sich in ihrer Liebe und Anhänglichkeit durch nichts beirren, nicht durch die Kälte des Freundes, nicht durch das Gerede der Leute, so sehr sie auch darunter litt. Die Jahre und die Leiden machten sie wohl milder, nachgiebiger und schmiegsamer, wenn sie freilich auch ihren Charakter niemals ganz ändern konnten. Die rührendsten Beweise ihrer Anhänglichkeit an Grillparzer enthalten ihre Briefe in die Heimat aus dem Jahre 1830, da sie als Gefährtin ihrer Schwester Pepi den Winter über in Mailand weilte. An die zurückgebliebenen Schwestern sind diese Briefe gerichtet; aber den Freund denkt sie sich als den eigentlichen Leser oder Hörer ihrer Schilderungen, ihrer Klagen. Wie sehnt sich die Arme nach einem noch so geringen Lebenszeichen von ihm und wie oft vergeblich. Und doch wagt sie wieder nicht, öfter an ihn zu schreiben (obgleich es ihre einzige Freude ist), um ihn nicht zu stören und zu quälen: „Du weißt, welche Opfer ich ihm zu bringen im stande bin.“ Die Abergläubische schrecken böse Träume und sie bestürmt dann ihre Schwestern mit Fragen nach Grillparzers Gesundheit. Sie bittet ihre Angehörigen, daß sie mit seinen Launen und Grillen Geduld haben möchten und tritt mit Entschiedenheit für die Wahrhaftigkeit seines Wesens ein. Andern Bewerbern gegenüber bleibt sie taub; nie werde ein andrer Mann Eindruck auf sie machen.

Sie sucht die Ursache der Entfremdung in sich selbst: „Das war selbst mein Unglück mit Grillparzer, daß ich mir so wenig zutraute und daher die Mittel, welche wirklich in meinen Händen waren, ihn zu zerstreuen, andern überließ, und ihn so von mir entfernte.“ So erscheint sie uns fast in der Situation der Königin in der „Jüdin von Toledo“. Wie diese hatte sie ihren Geliebten einer dämonischeren Natur überantwortet sehen müssen, deren Kunststücke und Extravaganzen ihrer eigenen Reinheit und Klarheit fremd blieben. Nicht aber konnte sie sich den auch dort bald Entzauberten auf die Dauer zurückgewinnen.

Nie jedoch werde ſie ihn vergeſſen; „denn alles, was gut an mir iſt“ — bekennt ſie — „habe ich ſeinem Umgang zu danken. Ich glaube, das iſt doch genug.“ Eine für uns höchſt wertvolle Äußerung. Sie denkt damals auch daran, ſich eine Stellung und Verſorgung, etwa als Kammerfrau bei Hof, zu verſchaffen, ſo weit iſt ihre Reſignation bereits gediehen.

Und auch des Dichters bemächtigte ſich allmählich eine ruhig reſignierte Stimmung. Ich wage es jetzt zwar nicht mehr, das im Jahre 1836 in Paris entſtandene Gedicht: ‚Entſagung‘, auf Katharina zu beziehen. Denn andere Herzenserregungen liegen dazwiſchen. Wie dem aber auch ſei, ſo iſt doch der Weisheit letzter Schluß, bei dem er anlangte, auch hier die Entſagung geweſen, und es paßt dieſes Gedicht als Inſchrift auch auf das Grabgewölbe, in dem ſeine Liebe zu Kathi eingeſargt lag. Im Ton des Fauſtſchen „Entbehren ſollſt du, ſollſt entbehren“, beginnt er:

Eins iſt, was altergraue Zeiten lehren,
Und lehrt der Morgen, der erſt heut getagt;
Des Menſchen ew'ges Schickſal heißt entbehren,
Und kein Beſitz, als den du dir verſagt.

Er überblickt die Freuden des Lebens und der Menſch erſcheint ihm nicht als ihr Beherrſcher, ſondern als ihr Untertan. In den weiten Zuſammenhang der Natur ſtellt er des Menſchen Leben, ſieht ihn abhängig von äußeren Mächten, ſieht das Schickſal über ihn walten.

All was du hältſt, davon biſt du gehalten,
Und wo du herrſcheſt, biſt zugleich du Knecht.

Vom Äußern weiſt er den Menſchen daher auf das Innere, auf Selbſtbeſitz und Selbſtbewahrung:

Nur was du abweiſt, kann dir wiederkehren;
Nur was du denkſt, iſt dein; denn du biſt's, es iſt du;
Drum laſſ' gefaßt ein Äußres uns entbehren:
In Selbſtbewahrung liegt zuletzt die Ruh.

Nicht umſonſt hat Grillparzer dieſem tiefgefühlten Bekenntnis in der Sammlung ſeiner Gedichte eine hervorragende Stelle angewieſen.

Und dennoch hätten wir ein falſches Bild unſeres Dichters gezeichnet, wenn wir ihn uns dauernd von dieſer traurigen, düſteren Lebensphiloſophie ergriffen dächten. Als Braut und Gattin hatte er Katharina verloren, als Freundin wurde ſie ihm wiedergeſchenkt. Nicht allein hatte er ſie kennen und lieben gelernt, ſondern im Kreiſe der Ihrigen; mit ihr waren ihm ihre Schweſtern ans Herz gewachſen. Gründete er auch ſelbſt keine Familie, ſo fand er doch ein trautes, ſchönes, gemütliches Familienleben im Fröhlichſchen Hauſe. Tagtäglich brachte er mehrere Stunden dort zu. Es war ihm ein unabweisliches Bedürfnis, mit den Schweſtern zu plaudern, zu muſizieren, zu ſingen, zu zanken, zu ſtreiten; vor ihnen zu klagen, zu ſchimpfen, zu raiſonnieren. Der Zauber der Gewohnheit trat an die Stelle der andern entſchwundenen Zaubermittel. Und ſelbſt an einem Gegenſtand väterlicher Fürſorge fehlte es für ihn nicht. Der junge Wilhelm Bogner, der verhätſchelte und verzogene Liebling der ganzen Familie, wurde auch der ſeinige. Er ſpielte mit dem Kinde und dichtete Gratulationsverſe für ihn, er lernte mit dem Knaben, er nahm den Jüngling auf ſeine zweite Reiſe nach Deutſchland mit und trauernd ſtand er mit der Mutter und den Tanten am Grabe des Frühverſtorbenen. So band ihn Freude und Schmerz an die ganze Familie unlösbar feſt. Und es hat ſich bewahrheitet, was er einſt in ſein Tagebuch ſchrieb: Ich muß alle lieben und kann keine wählen.

Eben aus der Zeit der franzöſiſchen Reiſe, aus der Zeit des Entſagungsgedichtes, liegt mir eine bisher unbekannte, außerordentlich lebendige Schilderung des Fröhlichſchen Hauſes vor, die uns den Ton, in dem Grillparzer mit den Schweſtern damals verkehrte, deutlicher erkennen läßt, als alle unſere bisherigen Quellen. Sie iſt dem Tagebuch des bekannten Germaniſten Theodor von Karajan entnommen, der damals unter Grillparzer im Hofkammerarchiv angeſtellt war und ihm freundſchaftlich naheſtand. Ich verdanke ſie, wie zahlreiche andere höchſt wertvolle Notizen, der Liebenswürdigkeit des Herrn Regierungsrates Profeſſor Max von Karajan in Graz.

Durch einen Zufall wurde der ſchon lang gehegte Wunſch des jungen Mannes, das Haus der Schweſtern Fröhlich kennen zu lernen, erfüllt, und ſo wichtig war ihm dieſes Erlebnis, das er ſich

Mühe gab, die Erscheinungen und Eindrücke treu zu bewahren und die ganze Eigentümlichkeit jener Umgebung und der daselbst ihm mitgeteilten Details über Grillparzer treffend zu bezeichnen. Ein paar kleine Irrtümer in seinen Angaben sind leicht aufgeklärt.

„Katharina, Betty [er meint Peppi] und Anna sind die Namen der noch unverheirateten, die verehelichte Tochter der bürgerlichen ordentlichen Eltern kenn' ich nicht. Den Jahren nach ist Katharina die jüngste, Anna die älteste. Katharina gefühlvoll, viel Verstand, sehr lebhaft, etwas empfindlich, sehr gebildet, obwohl damit nicht prangend, der äußeren Erscheinung nach wahrhaft schön, obwohl etwas verblüht, wie das bei Mädchen, wenn sie etliche 20 Jahre erreichen [in Wirklichkeit war sie damals 36 Jahre alt], wohl häufig der Fall ist; schöner Wuchs, sehr schlank, der Schnitt des Gesichtes ein längliches Oval, unendliche Augen, grundlose, eigentlich kaum ergründliche Augen, Augen, in die man immer sehen möchte, das tiefste Schwarz. So Katharina. — Betty [d. h. Peppi] nicht hübsch, etwas maniriert, obwohl gutmütig; man merkt die dänische Hofsängerin im Benehmen, sie fühlt sich erfahren, ist aber nicht eingebildet oder anmaßend. — ‚Schwester Nettel', wie die dritte immer heißt, ist die Lieblichkeit selbst, ganz Italienerin im Äußern wie im Innern. Klein, dick, schwarz, ungeheuer lebhaft, ganz Quecksilber, herzlich, zankfüchtig, lachlustig, gleich wieder aus Rührung weinend und unwillkürlich für sich einnehmend.

„Nun unser Grillparzer dazu, er kennt die Mädchen alle von Kindesbeinen an [was nicht richtig ist], ist mehr wie der Papa im Hause, und zwar der grämliche Papa, hat alle unendlich gern, läßt aber nur selten das Ding merken. Er kommt eben aus dem Amte, das ihm schrecklich langweilig, aber dennoch unentbehrlich ist, weil er immer etwas benötigt, was ihn auf einige Zeit wenigstens von sich wegreißt, da er sich sonst selbst aufreiben würde, — er kommt, wie gesagt, aus dem Amte mit verdrießlicher Miene. ‚Gott grüß euch, Mädels! wie geht's? wo ist die Nettel?' — N. ‚Grüß Sie Gott, Grillparzer! So verdrießlich?' — G. ‚Wer wird auch nicht verdrießlich sein? Verflucht! Höll' und Teufel! Ich bitt' euch, lacht mich aus, daß ich so töricht bin und

ſetz' mich in ein Amt; das ertrag' ich nicht mehr! Nettel, komm! Setz' dich zu mir! Spielen wir eins zu vier Händen, aber achtgeben!' — Nun fängt er zu ſpielen an, ganz nach ſeinem Sinn, bald zu ſchnell, bald zu langſam — das kann nun, wie natürlich, nicht zuſammengehen. Nun wird er zornig und fängt die Skala zu ſingen an, zehnmal, hundertmal da ruft er: ‚Ihr könnt alle miteinander nichts, nun ſing' ich ſchon ſo viele Jahre und ſing' noch um kein Haar beſſer.' — Da bemerkt Katharina ganz sotto voce: ‚Das Alter, lieber Grillparzer, das Alter!' — Nun iſt das Feuer auf dem Dache. — ‚Wer ſpricht vom Alter? Wer iſt alt? Ich bin jünger als ihr alle, ihr könnt alle von mir Kraft und Friſche lernen!' — Nun erhebt er ſich vom Klavier und geht ins nächſte Zimmer und wirft ſich aufs Ruhebett, auf dem er ſchon ſo manche Träne geweint, wohl unzählig oft ſeinen Klagen Luft gemacht. — ‚Laßt mir meine Wonne!' ruft er oft. ‚Das iſt das einzige Haus, wo ich mich ausklagen kann, wo ich mich ſatt brummen darf. Laßt mich verdrießlich ſein!' — Oder er beginnt nach dem Geſange mit ſeiner Nettel zu zanken und ruft: ‚Die Perſon wird mich noch umbringen mit ihrem Phlegma. Nehmt ſie hinweg! Sie mordet mich und dann ſingt ſie entſetzlich falſch!' — Geſungen muß es aber täglich ſein, wenn auch nur eine halbe Stunde. —"

Wenn wir uns dieſe Reden aus dem Hochdeutſchen ins Wieneriſche übertragen, haben wir eine ziemlich naturgetreue Familienſzene vor uns. Ein ruhiger, familiärer Ton ſtellte ſich auch zwiſchen Grillparzer und Kathi ein. In ihren Briefen trat das Sie an die Stelle des alten Du. Aber es fehlte nicht an Rückfällen, bei Kathi wenigſtens. Aus der Zeit von Grillparzers griechiſcher Reiſe (1843) haben ſich zwei Briefe von Katharina an ihn erhalten, die einzigen zwei, die wir überhaupt kennen. Beide ſind Kollektivbriefe. Wilhelm Bogner beginnt, Kathi ſetzt den Brief fort, die Schweſtern fügen ein paar Scherzworte hinzu. Kathi ſchildert ihr Leben und Treiben; wie ſie zu der Zeit, in der er ſonſt zu kommen pflege, Klavier ſpiele, wie ſie bei einer ſonntäglichen Landpartie rechtes Herzweh hatte, „ich mußte nähmlich bei den ſchönen Wieſen, herrlichen Ausſichten, und ſo lieben Aun immer an Dich, lieber Alter, denken". Und als ſie ihm im fol-

genden Brief zu ſeinem Namenstag gratuliert, erinnert ſie ihn an die Zeit ſeiner deutſchen Reiſe, auf welcher er ſich durch einen ähnlichen Brief von ihr freundlich begrüßt gefühlt habe; „möchten Sie obwohl Jahre dazwiſchen liegen, ſich noch von derſelben innigen Anhänglichkeit überzeugt fühlen.“

So wirft die ſchönere Vergangenheit ihre wärmenden Strahlen noch in die kühlere Gegenwart. Verſöhnt mit dem ihr beſchiedenen Los, verzichtend auf ungetrübtes und volleres Glück, ohne Hoffnung auf Änderung ihrer Lage, iſt ſie zufrieden.

Ein lieblicher Nachſommer war ihr und den Ihrigen beſchert. Nach dem Tod der Eltern Fröhlich und Wilhelm Bogners, im Jahre 1849 wird der bald Sechzigjährige der Hausgenoſſe der alten Damen, die nun in treuer Sorgfalt und Liebe die zwei letzten Dezennien ſeines Lebens verſchönern und erheitern. Es iſt die Zeit, von der wir ausgingen, die Zeit, aus der manche unter uns die Schweſtern und ihre Häuslichkeit kennen. Es war die Atmoſphäre reinſter Hingebung, liebevollſter Fürſorge, die ihn umgab. An den notwendigen Gewittern fehlte es freilich auch jetzt nicht. Man ſtritt, man ſchmollte, man trotzte, man verſöhnte ſich! denn man gehörte zuſammen. Je älter er wurde, deſto mehr bemutterten ihn die Damen. Sie hielten die Störungen der Außenwelt von ihm fern, wieſen manchen unwillkommenen Beſuch ab; wer aber zum alten Herrn durchdringen wollte, mußte zuerſt mit ihnen ſich gut ſtellen. Wie ein dreiköpfiger Cerberus bewachten ſie ſeine Tür. Mit den drei Parzen verglich ſie der boshafte Bauernfeld. Vieles Unangenehme nahmen ſie ihm ab, zumal das Unangenehmſte, die peinliche Korreſpondenz mit ſeinen Verwandten. Sie waren aber auch damals ſchon die treueſten Hüterinnen ſeines Ruhmes, auch zu der Zeit, wo dieſer ein wenig verblaßt war: ſie glaubten an ihn.

Böſe Zeiten blieben ihnen nicht erſpart! Als ihn der ſchwere Fall in Tüffer aufs Krankenlager warf, da eilten Kathi und Peppi zu ſeiner Pflege dahin und warteten ſein in der aufopferndſten Weiſe. Voll banger Sorgen blieb Netti in Wien zurück. Nichts rührenderes, als ihre ängſtlichen Briefe an die Schweſtern nach Römerbad; nichts rührenderes, als wie ſie ſelbſt mit Suſanne auf die Bahn geht, um die für die Rückreiſe nötigen Pölſter aufzugeben. Nichts war den Schweſtern zu ſchwer, nichts zu kleinlich und unbedeutend,

wenn es „Ihm“ galt. Er hat ihnen ſeinen Dank nicht vorenthalten. Schon ein im Jahre 1848 entworfenes, ſpäter widerrufenes Teſtament hatte Kathi zur Erbin ſeines literariſchen Nachlaſſes eingeſetzt. Im Teſtament vom Jahre 1863 traten alle drei Schweſtern an die Stelle der einen und er fügte ausdrücklich hinzu: „Zum Dank für die Liebe und Treue, die ſie mir im Leben erwieſen haben.“ Das letzte Teſtament vom Jahre 1866 nimmt allerdings wieder auf Katharina allein Bezug. Über die Zeit, die ihnen nach des Dichters Tod noch zu leben gegönnt war, ſagt die Gräfin Wickenburg ſehr ſchön: „Die Sorge für den Dichter war der Beruf ihres Lebens geweſen, ſein Andenken füllte wie ein frommer Kultus den Reſt ihrer Jahre.“

Mit dieſem verſöhnenden und verklärenden Epilog dürfte ich ſchließen, wenn nicht nach dem Leben die Dichtung noch einmal das Wort verlangte. Mit einem Kranz lyriſcher Gedichte hat Grillparzer Katharinas Haupt geſchmückt. Was ſie an Liebe in ihm erregt, was ſie an Schmerz in ihm aufgewühlt hat, klingt in ſeinen Dichtungen wieder. Eine Reihe kleinerer Gelegenheitspoeſien und Stammbuchverſe gilt ihrer Familie. Aber treffen wir in den großen Schöpfungen des Dichters nirgends ihre Spur an? Iſt keine der weiblichen Figuren ſeiner Werke als Katharinas Ebenbild zu erkennen? Und lebt ſie ſo nicht ewig im dichteriſchen Abglanz fort?

Nicht eine mühſame und wohl auch fruchtloſe Modelljagd ſei hier angeſtellt, die manchem lächerlich oder abſurd erſcheinen möchte. Fern liegt es mir, unſeren Dichter zu einem geiſtloſen Kopiſten oder Naturaliſten ſtempeln zu wollen, der die Porträts der Perſonen ſeiner Umgebung wie Spielkarten zu einer Patience zuſammenlegt und damit ein Kunſtwerk geliefert zu haben meint. Aber er wäre auch nicht jener große, ergreifende und erſchütternde Menſchenzeichner geworden, wenn er nicht ein ſo ſcharfäugiger, alles durchdringender Beobachter, wenn er nicht ein ſo guter Menſchenkenner geweſen wäre, und er hätte ſeinen dichteriſchen Geſtalten nicht ſo warmes Blut in die Adern gießen können, wenn er es nicht, wie Achim von Arnims Fauſt, von lebenden Perſonen in jene hinüber geleitet hätte. Außerdem ſagte er es uns ſelbſt, daß auch ſeine Liebſten und Nächſten vor ſeinen pſychologiſchen Studien nicht ſicher waren. Wie wir Katharinas Charakter

nun zu kennen glauben, ſo wird unſere Umſchau nicht ſchwierig ſein. Weder die kühle Erny, noch die zwiſchen Wahrheit und Lüge ſchillernde Eſther, noch die kokette, launichte Rahel haben weſentliche Eigenſchaften mit ihr gemein. Eher möchte der kluge ſinnige Zug, der in der Hero vorwaltet, wie das Herbe und Spröde, das ihrem Weſen beigemiſcht iſt, an Katharina gemahnen, wenn nicht das Süße und Hingebende in Heros Weſen den andern Charakterzügen die Wage hielte. Am meiſten Ähnlichkeit mit Kathi hat diejenige unter des Dichters Frauengeſtalten, welche den Namen einer ihrer Schweſtern trägt: die energiſche, tatkräftige, entſchiedene Barbara im „Armen Spielmann", die bereit iſt, die Zügel der Lebensführung an Stelle des ſchwächeren Mannes in die Hand zu nehmen, die tüchtige, fürſorgliche Haushälterin, die tapfere Lebenskämpferin. Einzelne kleine Züge nahm der Dichter aus dem Leben in die Dichtung hinüber, wie Kathi gleich Barbara auch in früherer Zeit ſchon dem Dichter die Wäſche beſorgte und einen hausmütterlichen Zug in ihrem Weſen ſpäter nicht verleugnete. Aber freilich, der Charakter iſt in eine andere Lebensſphäre verpflanzt und es fehlt die künſtleriſche Begabung, die mit Katharina unzertrennlich verbunden iſt. Dagegen ſcheint er ihr Weſen gereinigt und geläutert, gehoben und verklärt in der Geſtalt der Libuſſa abgeſpiegelt zu haben, wie denn dieſes Drama diejenige Dichtung iſt, welche die tiefſten Bekenntniſſe über die Gegenſätze zwiſchen Mann und Weib enthält. Auch hier möchte ich mir niemals zu ſagen getrauen: Libuſſa iſt Katharina Fröhlich; aber ihre Klugheit und Feſtigkeit, die Sicherheit ihres Auftretens, die Scheu vor der gänzlichen Hingebung ihres innerſten Weſens und manches andere hat ſie mit der dichteriſchen Geſtalt gemein. Und wie gut paßt jene Charakteriſtik Kathis auf Libuſſa:

> Ans Märchen grenzt, was ſie für andre konnte,
> An Heiligenſchein, was ſie ſich ſelbſt verſagt.

Ganz deutlich aber iſt, daß Grillparzer bei der Schilderung des langen Ringens Libuſſens mit Primislaus jene ſchweren Herzenskämpfe verwertet hat, die er in ſeiner Brautzeit durchgemacht hat. Wir hören das eigenwillige, auf ihrem Recht beſtehende junge Mädchen reden, wenn Libuſſa ein ſtreitendes Ehepaar zu verſöhnen ſucht:

Nicht immer von Gehorſam ſprich zu ihr,
Sie wird dir um ſo williger gehorchen.
Das heißt: wenn du im Recht; denn haſt du Unrecht,
So ſeh' ich nicht, warum ſie weichen ſollte.
Ich blicke rings um mich und finde nirgends
Den Stempel der Mißbill'gung der Natur
Der offnen Stirn des Weibes aufgedrückt.
— — — — — — — — — — — —
Fühlt ſich dein Knecht als Menſch dem Herren ähnlich,
Warum ſoll ſich dein Weib denn minder fühlen?

Und ebenſo hören wir aus Primislaus' großer Erzählung im vierten Aufzug, durch die er zugleich der Fürſtin ſeine Liebe geſteht, noch einmal den Sang von des Dichters Liebesglück und -Unglück heraus.

Nimm an, daß, aller Unterſcheidung bar,
Sie mir erſchien als Königin der Weiber,
Nicht als das Weib, das ſelber Königin.
Der Glieder holder Reiz, der Stirne Thron,
Das Aug, das herrſcht, die Lippen, die befehlen,
Selbſt wenn ſie ſchweigen, ja im Schweigen mehr;
Sie riefen in die Seele mir ein Bild,
Das mich umſchwebt ſeit meinen frühſten Tagen,
Und all mein Weſen, es rief aus: ſie iſt's!

Wie es in den „Jugenderinnerungen im Grünen" heißt:

Und mein geheimſtes Weſen rief: nur ſie!

Und wenn Primislaus weiterhin das Ideal des Weibes zeichnet, als das Mittelding von Macht und Schutzbedürfnis, die das Höchſte, was ſie ſein kann, nur als Weib iſt, in ihrer Schwäche ſiegender Gewalt:

Was ſie nicht fordert, das wird ihr gegeben.
Und was ſie gibt, iſt himmliſches Geſchenk;
Denn auch der Himmel fordert nur durch Geben.
Doch mengt der Stolz ſich in die holde Miſchung,
Ein ſcharfer Tropfen in die reine Milch,
Dann löſen ſich die Teile; Stark und Schwach,
Und Süß und Bitter treten auseinander,
Der Schätzung unterwerfend und Vergleichung,
Was unſchätzbar und unvergleichlich iſt. —

ſo erinnern wir uns daran, daß auch Grillparzer an ſeiner Geliebten das, was unſchätzbar und unvergleichlich hätte bleiben ſollen, leider nur allzuſehr der Schätzung und Vergleichung unterworfen hatte. Und als Primislaus dann holde Scheu und Demut, Milde, Schwäche als des Weibes notwendige Eigenſchaften preiſt, da faßt er ſeine Mahnung in die Frage zuſammen:

Begreifſt du, daß ein Innres ſchmelzen muß,
Um Eins zu ſein mit einem andern Innern?

die uns wieder einen Vers der „Jugenderinnerungen im Grünen“ ins Gedächtnis ruft:

Wir glühten — aber, ach, wir ſchmolzen nicht.

So lebt die Erinnerung an dieſe ſchmerzlichen, tiefen Erlebniſſe noch in den ſpäteſten Dichtungen Grillparzers fort. In und durch ſeine Dichtung hob er Katharina Fröhlich mit ſich empor zu den Sternen: Die Leidensgefährtin ſeines Lebens wurde die Genoſſin ſeines Ruhms.

Anmerkungen.

S. 137 f. Der Brief an Altmütter ist im Original bis jetzt nicht zugänglich; es liegt nur Rizys Abschrift vor, aus welcher Laubé „Franz Grillparzers Lebensgeschichte", S. 58 ff., den größeren Teil und Gloſſy, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft I, 320, den Rest abdruckte. Der Brief ist undatiert und ist daher für die Chronologie dieser Beziehungen schwer zu verwerten.

Zu S. 139. Auf den alten Fröhlich beziehe ich eine Notiz in Grillparzers Tagebuch auf der Reise nach Deutschland 1826 (Werke[5] XX, S. 19): „Ein alberner alter Mann mit seiner häßlichen, aber offenbar gutmütigen Frau im Fond des Wagens ... Der alte Mann, der nach Töplitz geht, um sich heilen zu lassen ... ist von einem Leichtsinn, wie man ihn in diesen Jahren wohl selten findet, hierin nur mit dem alten F. vergleichbar." — Mit ihrer Kleinheit und Lebhaftigkeit neckt Grillparzer Netti offenbar in den für Wilhelm gedichteten Versen (Werke[5] I, S. 264):

„Ich bin klein, du gleicherweis',
Ich bin hitzig, du bist heiß;
Ich bin schlimm, du bist nicht fromm 2c."

Zu S. 155. Als das erste Anzeichen einer Beziehung zu Marie von Smollenitz (der spätern Frau Daffingers) darf das Epigramm „Allmacht ist deine Macht, Schönheit, mächtige Herrin!" (Werke[5] III, S. 97) gelten, das nach Rizy im Hause Nr. 931 (Ballgasse) entstanden ist, „wo Grillparzer zu Anfang 1825 der Familie von Sm** gegenüber wohnte". Da die „Jugenderinnerungen im Grünen", welche eine Trübung des Verhältnisses bereits voraussetzen, nach Grillparzers eigener Datierung im Jahre 1824 entstanden sind, so kann das neue Liebesverhältnis zu Marie kaum die unmittelbare Veranlassung des Bruches mit Kathi sein, so sehr es im weiteren Verlauf auch auf Grillparzers ältere Verbindung zurückwirkte. Vgl. S. 159.

Zu S. 159. Das Gedicht „Entsagung" zitiere ich hier nach der älteren Fassung im Pariser Tagebuch, Werke[5] XX, S. 54. Es auf Katharina zu beziehen, hatte mich unter anderm auch der Umstand bewogen, daß es die Herausgeber samt der einleitenden Bemerkung: „Ich weiß nicht, warum ich mir einbilde, eine Person müsse sich eben jetzt in Paris befinden. Ich sehe mich auf allen Straßen um, und erschrecke manchmal. Und doch ist es ein Unsinn — Herzlosigkeit und ein Raum von 300 Meilen liegt dazwischen" aus den ersten Auflagen der Werke weggelassen hatten. Es wird sich auf die im Tagebuch Heloise genannte Dame beziehen.

Zu S. 160 ff. Die mitgeteilte Stelle in Karajans Tagebuch wird daselbst durch folgende Bemerkungen eingeleitet: „8. Juni 1836. Lange

schon hatt' ich den Wunsch, das Haus der Schwestern Fröhlich kennen zu lernen; vor vierzehn Tagen ist es mir endlich gelungen — leider aber durch einen Zufall, den ich so gerne ungeschehen wünschte. Zuerst will ich die Veranlassung festhalten und dann die Erscheinungen und Eindrücke zu bewahren suchen, die ich in jenem Kreise erhielt, wenn es auch noch schwerer wäre, die ganze Eigentümlichkeit jener Umgebung und der daselbst mir mitgeteilten Details über Grillparzer treffend zu bezeichnen. — Vor beiläufig zwei Wochen meldete sich beim hiesigen Kriminalgerichte ein ganz verstört aussehender, hagerer, ziemlich jugendlicher Mann, begehrte den Vizebürgermeister Hollan zu sprechen, klagte sich bei demselben eines Mordes an einem Handwerksburschen an und nannte sich einen Bruder Grillparzers. Der erste Eindruck, den die Erscheinung hervorbrachte, war der eines Wahnsinnigen. Der Mann ward daher für jeden Fall festgehalten und mannigfache Verhöre mit ihm angestellt. Es zeigte sich bald völlige Geisteskrankheit und dieser Tage (20. Juni 1836) wird er ins Inquisitenspital übersetzt werden. Ich setzte mich mit den Fröhlichs ins Einvernehmen, was da vernünftiger Weise zu tun sei, und machte so ihre Bekanntschaft." Am Schluß der mitgeteilten Stelle steht Folgendes: „Den Christabend, Sylvesterabend und Karfreitag bringt er seit Jahrem im Fröhlichschen Kreise hin. Davon will ich folgende Erinnerungen festhalten." Leider fehlt das Angekündigte im „Notizheft"; es ist nur etwa eine Seite hiefür freigelassen.

S. 165. In anderem Sinne fühlt sich Paul Schlenther in seinem Aufsatz „Grillparzers Dramen" (Sonntagsbeilage zur „Vossischen Zeitung", 1891, Nr. 9) bei Libussa an Kathi erinnert: „Libussa, die jüngste der Schwestern, kann nicht mitlosen und nimmt daher freiwillig das gefürchtete Erbe auf sich. Wie das so bei den Jüngsten, selbst wenn sie zu Jahren kommen, zu geschehen pflegt (Grillparzer dachte vielleicht wieder an die Schwestern Fröhlich und seine Katty), ist auch Libussa die verhältnismäßig Leichtfertigste und Weltkindlichste. Die beiden älteren Schwestern haben bei aller geistigen Monumentalität einen Tantenzug, der Libussen glücklich fehlt."

Ein treuer Diener seines Herrn.

Vortrag, gehalten im Verein der Literaturfreunde in Wien am 11. Februar 1892.[1]

Im Jahre 1793 erhielt Schiller aus Ödenburg von einem ihm unbekannten Verehrer, einem ungarischen Adeligen, einem jungen Soldaten, der sich frei wie seine Nation nannte und warm wie sein Klima, einen überschwenglichen Brief, mit der Bitte, er möchte doch, wie den Fiesko, so auch die ungarischen Nationalhelden, einen Rakoczi, Nádasdy, Banko durch seine Dichtung verewigen, er allein sei fähig und — wert, diese Männer ins Leben zu rufen, weit zu verkünden die Edlen, deren Ruhm, wären sie von Römerinnen geboren, allumfassender würde, als der Ruhm eines Scipio oder Cäsar. Dann, so schwärmt der Schreiber weiter, brauchte er den Äneas nicht um seinen Virgil, den Achill nicht um seinen Homer zu beneiden: „Denn Schillers Geist ruhte über Ungarns Helden, der Geist, der Täler zu Bergen umschafft, der uns mächtig anspornt, zu tun, was wir ewig unterlassen hätten.“ Schiller, der sich zwar auch sonst mit Episoden aus der ungarischen Geschichte beschäftigte, dürfte die Anregungen des fremden

[1] Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, dritter Jahrgang (1893) S. 1 ff. Der treue Diener ist seitdem zu wiederholtenmalen Gegenstand eindringlicherer Untersuchung gemacht worden, am glücklichsten von O. E. Lessing-Dilg in Madison Wisc. (Bemerkungen zu Grillparzers Banchanus, Euphorion 8, 1901, 685 ff.), dessen Auffassung ich jetzt aufnehme und weiterführe.

Enthuſiaſten kaum weiter verfolgt haben. Aber der Vorſchlag, die Geſchichte Bankbans zu dramatiſieren, war ſo übel nicht, und — was dieſem Ungarn jedenfalls unbekannt war — längſt hatte die deutſche Dichtung in Ballade, Roman und Drama ſich des ungemein dankbaren Stoffs bemächtigt. Der guten echten tragiſchen Stoffe gibt es weit weniger, als man anzunehmen geneigt iſt. Immer und immer kehren daher die Dichter, und auch die größten, zu den mächtigſten, wirkſamſten, berühmteſten Themen der Weltliteratur zurück. Dieſe in der Dichtung immer wieder auftauchenden Geſtalten der Sage, der Mythologie, der Geſchichte gleichen den Nachkommen einer fürſtlichen Familie, die den Stammbaum noch in ſpäten Jahrhunderten weiterführen, die alle Wandlungen der Zeiten, der Geſinnung, der Mode mitmachen und doch den alten Familienzug bewahren. Oft ſcheint ſchon fremdes Blut in ihren Adern zu fließen, und nur der Name noch die Brücke zu bilden. Da erſteht plötzlich ein Enkel, würdig eines großen Ahnherrn und im Innern wie im Äußern dieſem ähnlich. So etwa die königlichen Familien der Iphigenien, der Medeen. Und ſo ſchreitet auch der ungariſche Bankban, aus dem Dunkel der Geſchichte und dem Dämmerſchein der Sage in den Glanz der Dichtung gerückt, durch die Jahrhunderte dahin, von dem alten Hans Sachs bis zu dem Freiherrn von Nicolay und zu Grillparzer in der deutſchen, von Balkai bis zu Katona und Petöfi in der ungariſchen Literatur. Aber es hieße unſerm Dichter ein Heer von falſchen Zeugen vorführen, wenn wir alle Darſtellungen und Bearbeitungen der Sage daraufhin prüfen wollten, welche Züge Grillparzer mit ihnen gemeinſam habe. Nur Anfangs- und Endglied der Kette ſei raſch geſtreift.

Mit jener glücklichen Naivetät, mit der er Hunderte von Stoffen in Dramen umwandelte, hat Hans Sachs ſich auch dieſes Stoffes bemächtigt. „Ein Tragedi, mit zwölff perſonen zu ſpielen: Andreas, der ungariſch König mit Bancbano, ſeinem getreuen Statthalter“ lautet der Titel. König Andreas zieht auf einen Kreuzzug nach Syrien, er ermahnt ſein Volk zu chriſtlicher Liebe und warnt es vor Trunkenheit und andern Laſtern. Als Statthalter, als Verwalter ſeines Königreichs ſetzt er den treuen und frommen Bancbanus ein:

„Ein liebhaber der gerechtigkeit
Wöllst ein weyl leut und land regieren,
Beschützen und auch gubernieren,
Auch Gertraut, mein ehliche gmahel,
Mein königin, ehrenvest wie stahel,
Sampt dem ungrischen königthumb,
Biß ich mit frieden wider kumb."

Die Königin in ihrer Einſamkeit zu tröſten und zu unterhalten, begibt ſich deren Bruder von Deutſchland an den fernen Hof. Mit den ſchwärzeſten Farben wird dieſer Bruder geſchildert: als ein junger, dummer, ſtolzer, übermütiger, frecher, deutſcher Hund, dem nur bei Zechen und Buhlen wohl iſt und der nun mancherlei Kurzweil anrichtet mit Gaſtung, Tanzen, Reiſen und Jagen. Er entbrennt in Liebe zur Gattin des Statthalters, die nichts von ihm wiſſen will, die gegen ihn iſt, wie „ein aychenblock oder ein härter amboß-ſtock", ihm alle Bitten abſchlägt, auch für ſeine Geſchenke unempfänglich bleibt. Er iſt untröſtlich darüber und will ſich erhängen. Seine königliche Schweſter verhilft ihm zu ſeinem Willen. Banchanus, den ſeine Gattin um ihren Tod anfleht, ſchwört, die Beleidigung zu rächen. Mit zornigem Angeſicht ſtürmt er (im fünften Akt) in das Zimmer der Königin, ſchmäht ſie ein ehrloſes, verruchtes Weib, an Seele und Leib verflucht, und erſticht ſie als Vertreter der Gerechtigkeit, während ihr Bruder in Bettlerskleidern nach Deutſchland entkommen iſt. Im ſechſten Akt iſt Banchanus ſeinem König nach Konſtantinopel nachgereiſt, um ſich deſſen Urteil zu unterwerfen. Dieſer aber ſchickt ihn wieder nach Hauſe; er möge bis zu ſeiner Rückkehr des Statthalteramtes walten. Im ſiebenten Akt kehrt der König zurück und hält Gericht. Die Zeugen beſtätigen die Schuld der Königin und der gerechte Fürſt muß Banchanus freiſprechen. Im Epilog zieht der Dichter nach ſeiner treuherzigen Art ſelbſt die Lehre aus ſeiner Tragödie. Die Königin und ihr Bruder werden für verwegene, leichtfertige, unvorſichtige Leute als Warnung hingeſtellt; die Statthalterin ſoll den ehrenfrommen Frauen anzeigen, daß ſie niemandem vertrauen, alle Geſchenke und Schmeicheleien fliehen ſollen. Der fromme, gerechte Statthalter ſoll das Beiſpiel eines ordentlichen Amtmanns und Verwalters ſein, der kein Unrecht duldet, ſondern die Gottloſen beſtraft, den Frommen Schutz gewährt. Der

König endlich ſoll einen Regenten bedeuten, welcher der Gerechtigkeit geneigt iſt, darüber wacht, daß niemandem Unrecht geſchehe, der nicht im erſten Zorn raſch urteilt und ſogar, wenn die Sache ihn ſelbſt betrifft, keine Gewalt braucht:

„Selig ein land gesprochen wird,
Wo solch ein oberkeit regiert."

Mit dieſem friedlichen Segensſpruch nimmt der Dichter des 16. Jahrhunderts von ſeinem Nürnberger Publikum Abſchied. Ihm ſind die Menſchen nicht Individuen, nicht charakteriſierte Vertreter eines beſtimmten Volks, ſondern Typen, Vertreter eines einzelnen Standes, Vertreter der Tugenden oder Fehler.

Wie anders der nationale Dichter des 19. Jahrhunderts, der erfüllt iſt von der Größe ſeines Vaterlands und mit den Waffen des Geiſtes, der Geſchichte, der Poeſie eintreten will für deſſen Freiheit und Unabhängigkeit. Die ungariſche Tragödie Bank-Bán von Joſeph Katona iſt eine nationale Tendenztragödie.

Die Königin Gertrude hat durch ihre Abſtammung als Deutſche, durch die Bevorzugung ihrer Landsleute und durch ihr herriſches, grauſames, drückendes Regiment eine weitverzweigte Verſchwörung unter den magyariſchen Großen veranlaßt, der ſich endlich auch Banchanus anſchließt. Die Gewalttat Ottos gegen deſſen Gattin, woran er die Königin fälſchlich für mitſchuldig hält, gibt nur den letzten Ausſchlag, läßt nur den Becher überfließen: eigentlich iſt es die in den grellſten Farben geſchilderte Fremdherrſchaft der Meranier, die ihn, den Statthalter, den königstreuen Mann, ſeiner Königin gegenübertreten läßt. Gipfelt das Stück des Hans Sachs in der Szene, in welcher Bankban in das Zimmer der Königin ſtürmt, ſo auch das Stück Katonas in der entſprechenden Szene des vierten Aufzugs. Vergebens beruft ſich Gertrude auf ihre königliche Würde und ſchleudert ihm das Wort „Untertan" entgegen. „So iſt es nicht!" — antwortet ihr Bankban — „Ich bin dein Herr, dein Richter, und ſo lange der König fern iſt, bin ich auch dein König." Und nun hält er ihr der Reihe nach ihre Sünden in flammenden Worten vor. Als ſie ins Land gekommen mit ihrer Sippſchaft, da habe der Gott

des Friedens den Fluch darüber geſprochen und der Engel der Zerſtörung habe Amen dazu geſagt. In wenigen bittern Jahren habe ſie die Geſetze Ungarns herabgewürdigt, das Land zugrunde gerichtet und zum Aufruhr getrieben, geheuchelten Gehorſam begehrt, ſich aber ſtatt deſſen aus den Schmeicheleien der Untertanen einen Käfig gebaut, darin ihr Hochmut ſie nun gefangen halte. Eine Gottheit zu ſein habe ſie gewähnt, weil ſie die Ungarn, die bis dahin nur vor ihrem Schöpfer zu knien gewohnt waren, vor ihr die Knie zu beugen gezwungen habe. Sie habe es nicht verdient, daß Ungarns König ſein großes Herz ihr zugewendet, die den Wüſtling, ihren Bruder, unterſtützt habe. Vergebens beteuert die Königin ihre Unſchuld an Ottos Vergehen, vergebens flucht ſie ſelbſt dem Buben, den ſie zu ihrer Schmach Bruder nennen muß; vergebens ruft ſie den Feigen zu Hülfe, der an der Türe wieder umkehrt; als aber nun Bankban dieſem ſeinen Fluch nachruft und auch den Ort verflucht, an dem er geboren worden, da empört ſich in ihr das Heimatsgefühl. Nun ſteht ſie als Deutſche dem Ungarn gegenüber. Mit den Worten: „Elender, ſchmähe meine Heimat nicht!“ ſtürzt ſie wütend auf ihn mit gezücktem Dolch, den er ihr entwindet, um ſie ſelbſt zu erſtechen. Otto entflieht, hat aber vorher Bankbans Frau ums Leben gebracht. Im letzten Akt ſteht auch hier Bankban als Angeklagter ſeinem königlichen Herrn gegenüber. Die Unſchuld der Königin wird erwieſen. Völlig gebrochen, jammernd um den Tod ſeiner Gattin, muß er geſtehen, von allen Kreaturen ſei keine ſo verwaiſt wie er und ſein Kind. Der König aber hält Bankban durch den Tod ſeiner Gattin für genug beſtraft und nimmt die über ihn verhängte Verbannung wieder zurück: „Magyaren! Beſſer die Königin fiel, als unſer Vaterland.“

Der König büßt auf dieſe Weiſe die Schuld ſeines Hauſes, ſeiner Familie, die Schuld, daß er eine fremde Prinzeſſin als Herrin ins Land geführt, und Bankban bleibt bei Katona mit dem Ruhm des Vaterlandbefreiers umgeben. Sein Stück, als erſte national-ungariſche Tragödie, im einzelnen ſchwach und ungelenk, kindlich im Aufbau, verworren in der Intrigue, nur in der Charakteriſtik entſchieden, verdankt ſeinen Ruhm dieſem nationalen Pathos.

Was Hans Sachs und Katona gemeinſam iſt, vor allem die Ermordung der Königin durch Bancbanus ſelbſt, geht auf die gemeinſamen Quellen, auf ungariſche (lateiniſche) Chroniken zurück, die auch Grillparzer bekannt waren, und aus denen auch Grillparzer vieles benutzte. Aber auch vieles von dem, worin Grillparzers Drama von jenen beiden andern, die er natürlich nie geleſen hat, abweicht, geht auf die hiſtoriſchen Quellen zurück; denn es gibt noch andere Chroniken, in denen dieſelbe Geſchichte mit verſchiedenen Variationen erzählt wird. Da iſt es nicht Bankban, der die Königin tötet, ſondern ſie fällt durch andre der Aufrührer. Da werden die Kinder Gertrudens und Andreas' gerettet. Da iſt es Bankban, der, als Gertrude beim Überfall ihr Kind, den Thronfolger Bela, in die Arme ſchließt, es ihr entwindet mit den Worten: „Das ſei fern von mir, daß ich das Blut meiner Könige vergieße.“ Wie leicht konnte da aus dem Schützer des Kindes ſein Retter, aus dem Retter des Kindes der Retter der Königin und ihres Bruders ſelbſt werden. Wie leicht konnte dies für einen Leſer ſein, bei welchem vor allem die Worte der Chronik gezündet hatten: „Bankban nahm die ihm übertragene Reichsregierung tapfern Gemüts auf ſich, in der Meinung, die günſtigſte Gelegenheit erlangt zu haben, um ſeine Tapferkeit und Treue zu zeigen. Das Glück aber war ihm entgegen und untergrub den Erfolg ſeines Vorhabens;“ wie leicht konnte die Umwandlung des Stoffs von demjenigen vorgenommen werden, der den Heroismus der Treue in Bankban zeichnen wollte, einer Treue, welche über alle Anfechtungen den Sieg davonträgt, und mit dem eigenen Glück, mit dem eigenen Herzblut erkauft wird; bei demjenigen, der einer Tragödie der Treue mit andrem Stoff und andrer Einkleidung („Zwei gute Hornbläſer in Böhmen oder der blinde Jaromir“) längſt nachgeſonnen hatte.

Von außen war Grillparzer an den Stoff herangekommen. Nach dem mächtigen Erfolg des „Ottokar“ im Frühjahr 1825 lag es nahe, den Dichter, der die Anfänge des habsburgiſchen Hauſes hier mit ſolchem Glanz umgeben hatte, nun auch offiziell mit der Aufgabe zu betrauen, die Dynaſtie poetiſch zu verherrlichen. Als es ſich darum handelte, für die Krönung der vierten Gemahlin des Kaiſer Franz, der Kaiſerin Karolina Auguſta, zur

Königin von Ungarn (September 1825) ein neues Stück zu beſchaffen, wandte ſich der Oberſthofmeiſter Graf Dietrichſtein an Grillparzer mit der Bitte, eines zu ſchreiben. Grillparzer ſuchte nach einer paſſenden Fabel in den ungariſchen Chroniſten und hatte eine ſolche bald gefunden in der Geſchichte jenes Aufruhrs, der gegen den König Stephan und deſſen bayeriſche Gemahlin Giſela, teils wegen der Bemühungen dieſer letzteren für das Chriſtentum, teils aus alter Abneigung gegen die Deutſchen entſtanden war. Alles Licht wäre auf die Königin Giſela gefallen, die bei der Stillung des Aufruhrs, wobei ſie ſich auch die Liebe des Volks erwarb, eine ähnliche Rolle geſpielt hätte, wie im „treuen Diener“ der Palatin Banchanus, auf deſſen Geſchichte er in den Chroniken gleichfalls geſtoßen war. Beide Stoffe ſchienen Grillparzer für den angegebenen Zweck mit Recht anſtößig, in beiden wäre ein Aufruhr geſchildert worden, in der zweiten noch dazu der Tod einer Königin. Auch wenn er nicht ſo entſchieden wie ſpäter auf die Seite Bankbans getreten wäre, eine Verherrlichung des Königtums ließ ſich nicht daraus geſtalten. Er lehnte ab, und das gewünſchte Stück wurde von Karl Meisl, einem nicht ungeſchickten Poſſenſchreiber und bewährten patriotiſchen Poeten, geliefert, der ſich nun ſeinerſeits auch jene Giſela von Bayern zur Heldin erwählte und deſſen loyale Anſpielungen ſehr beklatſcht wurden. Grillparzer aber ließ den Stoff des Bankban im Winter von 1825 auf 1826 weiter in ſeiner Seele reifen. Der alte, im Thema nahe verwandte Jugendplan eines Marino Falieri, den das Studium des Byronſchen Stückes wieder auferweckt hatte, verſchmolz mit dem neuen Stoff und ging darin auf. Immer mehr und mehr Eigenes floß in den Stoff über, bis er ſich als das geeignete Gefäß erwies, um lang aufgeſtapelten Groll gegen Geiſtesdruck und Deſpotismus, um Unzufriedenheit und Empörung in ſich aufzunehmen; die Probe für Grillparzers Loyalismus wurde zur revolutionär angehauchten Satire. Im März 1826 begann er die Ausarbeitung. Nach der deutſchen Reiſe, nach dem Beſuch bei Goethe, als er mit neuem Mut und geſtärktem Selbſtvertrauen nach Hauſe zurückkehrte, arbeitete er es um, im November und Dezember 1826 brachte er es zu Ende. Ein Jahr ſpäter erſt, im September 1827, übergab er es Schreyvogel, der

anfangs wenig davon erbaut war. Nach den sorgfältigsten Proben, denen der Dichter selbst beiwohnte, kam es am 28. Februar 1828 im Burgtheater zur ersten Aufführung. Anschütz spielte den Bankban, Demoiselle Pistor die Erny, Heurteur den König, die Schröder die Königin, Ludwig Loewe den Herzog Otto, Wilhelmi den Grafen Simon, Fichtner den Grafen Peter, Reil und Schwarz die beiden Befehlshaber.

Das Stück ist von Anfang bis zu Ende ein technisches Meisterstück, vielleicht das größte, das Grillparzer neben dem Ottokar gelungen ist. Ein unaufhaltsam fortreißender Zug geht durch das Ganze, wie durch die Ahnfrau; es ist auf der Bühne von unwiderstehlicher Wirkung.

Mit einem Schlage versetzt uns die Exposition in die Mitte der Handlung. Vom ersten Moment Bewegung auf der Bühne. Bankban am frühen Morgen sich zum Gang nach dem Schlosse rüstend. Die wüste Nachtmusik des Herzogs vor seinen Fenstern. Seine eiserne Ruhe und Gelassenheit, sein unerschütterliches Vertrauen auf die Tugend und auf die Liebe seiner Gattin zeigt sich deutlich an; ihr kühles und doch ein wenig aus dem Gleichgewicht gerücktes Wesen; des Herzogs Spott, seine Rücksichtslosigkeit, sein Selbstbewußtsein, seine Siegesgewißheit, seine Verachtung der Ungarn. Es muß dem Zuschauer klar werden, daß zwei Parteien, zwei Nationen sich gegenüberstehen (wie in den Argonauten), und der Dichter hat es daher in früheren Fassungen ausdrücklich vorgeschrieben, daß Otto und die Seinigen in deutscher Tracht erscheinen und sich so von den Ungarn auch für das Auge stark abheben sollen.

In der dritten Szene, in der vortrefflich abgestuften Unterredung zwischen König und Königin wird die Vorgeschichte nachgeholt, ohne daß der Zuschauer die Belehrung merkt. Die namenlose Liebe der Königin gegen ihren Bruder, ihre Herrschaft über den König. Und nun rasch nacheinander die Steigerungen. Der Prinz streicht sich selbst aus der Reihe der Herrschenden aus, durch sein Zuspätkommen und durch seine Rücksichtslosigkeit. Zwischen der Königin und Bankban scheint ein alter Gegensatz zu walten. War er einst, so können wir fragen, gegen die Heirat seines Königs mit einer Ausländerin gewesen? Sieht sie in ihm und den Seinigen die Vertreter der ungarischen Nationalpartei, die

Endlich bleibt der Dichter dabei, daß Erny dem Herzog, als er ihr (wie Zawiſch Kunigunden) beim Tanz die Hand gedrückt, dieſen Druck erwidert habe und daß ſie von ſeinen Haaren, die er ſeiner Schweſter zum Geſchenk geſandt, welche geſtohlen. Eine Zeitlang dachte er daran, dieſe zwei Argumente noch durch ein drittes zu verſtärken:

Auch dieſer Hut war's nicht und dieſe Federn,
(er nimmt ihn ab)
Die, als er lag in jenes Saales Fenſter,
Ihr, hingetreten und ins Freie ſtarrend,
Mit weichen Händen ſtreicheltet, ſeht ſo:
Wie Einer, der die Hand ans Feuer hält
Und wohlbehaglich und erquicklich fühlt
Die Wärme ſtrömen bis zum Sitz des Lebens.

ließ dies aber ſchließlich fallen. Zu kühn auch war es, wenn Otto Erny am Schluſſe der ſtürmiſchen Szene die Hand küßte und ſo gleichſam ein Pfand für die Erfüllung ſeiner Wünſche mit ſich nahm. Erny aber iſt aus dem Gleichgewicht gebracht und dieſes Gleichgewicht muß ihr die Szene mit ihrem Gatten wiedergeben. Sie hatte dem Prinzen wirklich ſchreiben wollen, wo er ſie treffen könne, um ihr verzweifeltes, d. h. ihr empörtes Herz zu hören. Der Wille gilt ihr für die Tat, das leere Blatt für ein beſchriebenes.

Jetzt erſt werden wichtige Partien aus der Vorgeſchichte des Stückes nachgeholt. Jetzt erſt erfahren wir von der Jugendfreundſchaft zwiſchen Bankban und Ernys Vater, jetzt erſt von Bankbans Verſprechen an des letztern Sterbebett, jetzt erſt von ſeinem Zaudern und Aufſchieben der Hochzeit, jetzt erſt geht uns ſein ganzes (bedroht geweſenes) Glück völlig auf, jetzt erſt wird uns klar, welchen Schatz Erny in dieſem Manne beſitzt, welche namenloſe Liebe er über ſie ausgegoſſen, um wie viel größer ihre Schuld gerade dieſem Mann gegenüber geweſen wäre.

Auch dieſe Szene zwiſchen Bankban und Erny war urſprünglich leidenſchaftlicher gedacht. In einer Faſſung zerreißt er das Blatt und wirft es auf den Boden:

Hier liegt der Teufel, ſieh, am Boden,
Tritt d'rauf mit deinem Fuß!

In einer zweiten ſagt er etwas zu pedantiſch:

Knie' nicht und ſchwör' auch nicht. Weißt du dich ſchuldlos,
Erny, ſieh mir ins Aug' — Weißt du dich ſchuldlos,
So nimm dies Blatt, leg's wieder auf den Tiſch,
Von wo du's nahmſt, zur böſen, böſen Stunde,
Die andern Blätter breite drüber hin,
Die Feder auch, die deine Hand berührt,
Verbirg auch ſie. Der Schwerſtein decke beides.
So und nun flieh, wie man vor Schlangen flieht.
Raſch, Erny, raſch!

In einer dritten Faſſung reicht er ihr noch ein Tuch „Wiſch ab die Hände, die das Verkehrte freventlich berührt", wie König Alfonſo ſich mit den Händen über den Körper fährt, um das das Unreine von ſich abzuſtreifen. Die äußern Verſtärkungsmittel gibt der Dichter auf. Es genügt ihm, daß innerlich alles aufgeklärt und aufgelöſt, daß das Vertrauen beiderſeits wieder hergeſtellt wird. Die Wiedergewonnene zu verlieren muß Bancbanus daher um ſo tiefer treffen.

Durch die Szene mit ihrem Gatten hat Erny die Kraft gefunden, dem Herzog ihre Verachtung vor dem verſammelten Hof zuzurufen. Die verheerende Wirkung dieſer Schmähung tritt bei ihm am Schluß des zweiten Akts und im dritten in den Ausbrüchen ſeiner Tollheit und Raſerei, in ſeiner Krankheit hervor. Die kurze ſchwüle Szene zwiſchen der Königin und dem Arzt muß deren Beſorgnis um den Bruder immer mehr ſteigern. Es muß den Zuſchauer die Ahnung beſchleichen, daß ſie zu dem Ärgſten die Hand bieten könnte. Ja, nur in dieſer (ihr ſelbſt noch unklaren) Abſicht läßt ſie Erny warten. Der Dichter hat es gemildert, wenn er in früheren Entwürfen die Königin ſelbſt den Vorſchlag tun ließ, ſie werde Erny nach Ottos Zimmer berufen. Aber die Überredung iſt Otto nicht ſchwer gemacht. Die erneute Szene mit Erny bot neue Schwierigkeiten, mußte doch die im zweiten Akt übertroffen werden. Dieſe Steigerung iſt Grillparzer wunderbar gelungen. Mit hellen Fackeln leuchtet er hier hinab in die tiefſten, ſchauerlichſten Abgründe des menſchlichen Herzens. Erny wird umgarnt, umſtrickt wie mit glühenden Drahtnetzen, bis endlich rohe Gewalt ſie berührt, um ſie gefangen zu nehmen, und ſie keinen

andern Ausweg mehr findet als den Tod. Dieſer Tod iſt (zu den vielen Proben des zweiten Akts) die härteſte Prüfung für ihren Gemahl. Es iſt der Höhepunkt des Stücks, wie er an ihrer Leiche niederſtürzt. „Mann, Vater, Gatte“ hatte die bedrängte Erny Banchanus im zweiten Akt zugerufen. In ſeinen Ausruf: „O Erny! O mein Kind, mein gutes, frommes Kind!“ preßt ſich ſein ungeheurer Schmerz zuſammen. Er hat ſein Alles verloren, ſein Glück, ſeine Zukunft, ſein Leben.

Wer tief genug in den Charakter Bankbans, wie ihn Grillparzer anlegte, hinabgeſtiegen iſt, dem kann Bankbans Handlungsweiſe in den folgenden Akten nicht mehr zweifelhaft ſein. Die Königin hat die Freveltat ſelbſt auf ſich genommen. Niemand kann da richten und ſtrafen als der König ſelbſt. Dieſem wird die Meldung erſtattet, ſeine baldige Rückkunft erbeten. Bis dahin muß Banchanus im Staate die Ruhe erhalten, die er dem König zu erhalten verſprochen hat, Ruhe um jeden Preis. Und als ſeine nächſten Verwandten dieſe Ruhe ſtören, den Aufruhr in Stadt und Land tragen, den Bürgerkrieg entflammen, da ſchleudert er den Fluch vor allen Flüchen gegen dieſen Aufruhr (wie dies mit denſelben Worten der Kaiſer Rudolf im Bruderzwiſt tut), da ſcheidet er ſich von ſeiner Familie, und weil ſeine Kraft nicht ausreicht zu wehrhaftem Widerſtand, ſo muß er ſeine Zuflucht nehmen zu Winkeltreppen und Blendlaternen, zum Verſtecken und Verkriechen.

Weib und Kind hatte er ſeinem Herrn zu hüten verſprochen. Er muß ſie hüten um jeden Preis, ſchützen, retten mit Gefahr ſeines Lebens. Und es gelingt ihm wenigſtens mit dem Sohn, mit dem Erben des Throns, der Hoffnung des Landes, während die Königin (fälſchlich für den Herzog gehalten, deſſen Mantel und Schwert gleich der Leonore im Fiesko ſie an ſich genommen) durch Zufall ums Leben kommt. Durch einen Zufall, den wir aber mit Bankban als des höchſten Gottes Boten, als Vertreter der Gerechtigkeit auffaſſen dürfen. Denn ſie büßt für *den*, deſſen Schuld ſie auf ſich genommen.

Auch bei Grillparzer mußte der letzte Akt der Rückkehr des Königs und dem Gericht gewidmet ſein. Auch die Unterdrückung des Aufruhrs war Bankban endlich gelungen; nicht ſeinem Schwerte,

aber ſeiner Rede. Hatte der Herzog ſpottend von ihm geſagt, Wohlredenheit fließe von ſeinen Lippen; ſeine flammende Überzeugung macht Bankban wirklich beredt und eine beſiegte Stadt kann er ſeinem König überliefern.

Alles kommt nun darauf an, wie Bancbanus ſeinem erzürnten Herrn gegenübertritt, der an ſeiner Treue zu zweifeln alle Urſache hat, der mit den bibliſchen Worten, die dem Stück den Titel gegeben haben, ihn bereits als untreuen Knecht geſcholten hat. Nur als Statthalter? Nur als Untertan? Er verletzt die königliche Würde nicht, er beugt demütig ſeine Knie vor ihm; aber er redet nicht bloß als Untertan zum Könige, nicht bloß als Diener zu ſeinem Herrn, er redet zu ihm als Menſch zum Menſchen, als Witwer zum Witwer, als Kinderloſer zu dem, der Vaterangſt im Herzen trägt. Darin liegt der Schlüſſel zu Bankbans Charakter. Nicht verloren ging ihm der Menſch ob ſeiner hohen Berufspflicht; ſondern hier, nach erfüllter Pflicht im letzten, im entſcheidenden Augenblick drängt das rein Menſchliche alles übrige zurück. Und auch an Genugtuung für ihn fehlt es nicht. Man hat es getadelt, daß Bankban nicht ſelbſt die Ehre ſeines Weibes wieder herſtellt, daß ſeine Verwandten für ihn eintreten. Urſprünglich wollte der Dichter auch wirklich den Bankban ſelbſt die Frage an Otto ſtellen laſſen. Das hätte aber ſein Verhältnis zu dieſem verſchoben. Tief ſymboliſch aber hat Grillparzer die Stimmung Bankbans ausgedrückt. Hatte im erſten Akt ihm die Königin die Hand verweigert und hatte dies ihn bis zu Tränen geſchmerzt, ſo bringt er es jetzt nicht über ſich, dem guten Mörder die Hand zu reichen. Sie haben gleichſam ihre Rolle, ihre Würde, ihre Stellung getauſcht. Aber noch mehr. Nicht bloß Pflichterfüllung, nicht bloß Treue hatte der König am Schluß des erſten Akts Bankban eingeſchärft, auch Selbſtbeherrſchung hatte er von ihm verlangt; ein Vertrag war zwiſchen ihnen geſchloſſen worden, der auf Gegenſeitigkeit beruhte. Was man von ihm verlangt, das muß auch von denen verlangt werden, die an des Königs ſtatt zurückbleiben, von der Königin und von jenen, mit welchen dieſe ſich indentifiziert. Hier iſt auf die bedeutſame, ſcharf ſatiriſche Stelle im zweiten Akt hinzuweiſen, wo Bankban den Supplikanten vorhält, daß der König trotz ſeiner Abweſenheit zugegen ſei:

Hat dich der König nicht ſchon abgewieſen?
Nun glaubſt du wohl, weil er vom Lande fern?
Der König iſt noch da. Hier, ſiehſt du, ſteht er;
Und drinnen —
Nu, weiß Gott! drinn hüpft und tanzt er.

Was Bankban hier leiſe für ſich ſelbſt andeutet, ſpricht er am Schluſſe laut vor ſeinem König aus. Die Pflichten, die von dem Untertan begehrt werden, ſind auch Pflichten für den Herrſcher. Das Knie gebeugt vor dem Prinzen, der das ſchuldloſe Unterpfand künftigen Glücks für das Reich unter ſo vielen Schuldigen iſt, ſagt Bankban zu dieſem:

Glück auf! Glück auf! Du hohes Fürſtenkind,
Beſtimmt, dereinſt zu herrſchen hier im Lande!
Ein alter Mann, der lang dann nicht mehr iſt,
Wenn du als Fürſt gebeutſt in dieſem Lande,
Er heißt willkommen dich und ruft dir zu:
Sei mild, du Fürſtenkind, und ſei gerecht!
Auf dem Gerechten ruht des Herren Segen.
Bezähm' dich ſelbſt, nur wer ſich ſelbſt bezähmt,
Mag des Geſetzes ſcharfe Zügel lenken.
Laß dir den Menſchen Menſch ſein, und den Diener
Acht' als ein Spargut für die Zeit der Not.

Trifft da unſer Dichter nicht in derſelben Lehre zuſammen mit Hans Sachs? Iſt ſo Grillparzers treuer Diener nicht ein Fürſtenſpiegel wie ſo viele franzöſiſche und deutſche Romane des 18. Jahrhunderts, wie Wielands „Goldener Spiegel", nur ohne fremdländiſche, orientaliſche Maske! Und wer noch zweifeln wollte daran, daß dem Stück nichts ferner liegt, als eine Verherrlichung übertriebenen, hündiſchen Servilismus, einſeitiger Loyalität, der höre, wie dieſe Schlußworte in anderer Faſſung lauten, deren ſchroffere Form Grillparzer nicht beibehielt und ſie dadurch allerdings mit dem Gang des Stücks mehr in Einklang brachte:

Gedenk' als Mann der Zeit, da du ein Kind,
Wie deine Nächſten dich dem Unheil weihten,
Weil ſie nicht hielten, beugten das Geſetz,
Das Gott gegeben, daß es alle halten.
Sei du ein König und ein Menſch; denn wahrlich,
Das Schönſte, was die weite Schöpfung kennt,

Iſt eines Königs Kron' auf eines Menſchen Scheitel.
Richt' auf den Schwächern, halt' im Zaum den Kühnern,
Das Gute tu' und tu' es raſch und gern.
Sei ein getreuer Herr erſt deinen Dienern,
(mit der Hand auf den König zeigend)
Dann ſind ſie treue Diener ihres Herrn.

Iſt hier nicht das Fürſtenideal Friedrich des Großen, der ſich den erſten Diener ſeines Volkes und Staates nannte, als Richtſchnur hingeſtellt? Von da aus fällt neues Licht auf Bankbans Charakter. Wie er ſich nicht zwingen kann, an eheliche Untreue zu glauben, wie er in der erſten Szene des Stücks vergleichsweiſe darüber ſeine Anſicht vorträgt:

Der Ungar trägt im Frieden auch den Stahl,
Zückt er ihn gleich nicht ohne herbe Wahl;
Wie denn der Ehemann den Reifen, den er trägt,
Auch in der Fremde nicht vom Finger legt.
Der Säbel an der Hüfte ſoll nur kunden,
Daß Ungar und Gefahr, wie Mann und Frau, verbunden.

ſo kann er — bis er vom Gegenteil überzeugt wird — ſich zu dem Gedanken nicht zwingen, daß die königliche Familie die Pflichten gegen die Untertanen verletzen werde.

Aber mehr. Mit weit größerer Entſchiedenheit tritt der Dichter auf die Seite Bankbans.

Zwar legt ſich der König auch einen Teil der Schuld an dem geſchehenen Unglück bei. Als ihm die Genoſſen Herzog Ottos vorgeführt werden, die fertigen Schuldgenoſſen von deſſen laſterhafter Jugend, da weiſt er ſie fort aus dem Lande:

Wie gräbt Erinnerung mit blut'gen Zügen
Und zeigt, was ich verſehn, wie ich gefehlt.
Unſittlichkeit! Du allgefräß'ger Krebs,
Du Wurm an alles Wohlſeins tiefſten Wurzeln,
Du Raupe an des Staates Lebensmark!
Warum ließ ich beim Scheiden dich zurück?
Warum zertrat ich nicht, verwies dich nicht?
Wie ſchlecht verwahrtes Feuer gingſt du auf
Und fraßeſt all mein Haus, mein Heil, mein Glück!

Genügt dieſes rhetoriſch gefärbte, verſpätete Eingeſtändnis ſeiner Schwäche, um den König zu entlaſten; iſt es Strafe genug,

wenn dem Herzog am Schluß von ſeinen Begleitern ein dunkler Mantel umgeworfen wird und mit ihm der Anſtoß alles Übels gleichſam verhüllt und entfernt wird? Klein und ſchwach ſteht der König vor Bankbans Heroismus da, kläglich ſucht er nach Ausflüchten und Entſchuldigungen. Wie König Alfonſo in der Jüdin, müßte er ſein Unrecht völlig einſehen und gutmachen, wie dieſer die königliche Würde niederlegen zu gunſten ſeines Sohns und durch Feindesblut die Schuld abwaſchen, die er auf ſich geladen. Jetzt iſt er ein unwürdiger Repräſentant ſeines königlichen Standes. —

Zahlreiche Pläne waren in Grillparzers Seele um die Zeit, als er am „Goldenen Vließ“ und am „Ottokar“ arbeitete, aufgetaucht und eine Fülle von Geſtalten lebte vor ſeinem geiſtigen Auge, ſich gegenſeitig verdrängend und verdunkelnd, oft ineinander verfließend. Eine römiſche Lucretia beſchäftigte ihn im Jahre 1819, und Tarquinius, wie er ſich ihn dachte, bloß von Sinnenluſt getrieben, von beleidigtem Stolz über Lucretiens Geringſchätzung, von Ingrimm über ihre ihm zum ſtillſchweigenden Vorwurf gereichende Sittenreinheit, wozu ſich dann doch halb unbewußt eine gewiſſe Verehrung ihrer hohen Tugend geſellt, welche Verehrung er, ſo oft ſie ihm deutlich wird, durch Spott und Hohn niederzukämpfen ſucht: dieſer Tarquinius hat weſentliche Züge auf Herzog Otto übertragen. Eine deutliche Spur dieſes Zuſammenhanges, der auch in dem faſt gleichzeitig mit dem Bankban entworfenen „Bruderzwiſt“ (Don Cäſar und Lucretia) erkennbar iſt, läßt ſich in einer ältern Faſſung des Stücks nachweiſen, wo die Szene im erſten Akt vor den Fenſtern Ernys mit den Worten ſchließt:

Kommt! die Belagerung iſt aufgehoben,
Vielleicht krönt neuen Feldzug beſſ'res Glück.
Und du, Lucretia, ſchlaf wohl ein Weilchen,
Und träum' indes von meinem, deinem Sieg.

Auf die nahe Verwandtſchaft unſeres Stücks mit dem geplanten Marino Falieri wurde ſchon hingewieſen. Der Doge hätte ſeiner jungen Gattin ganz ebenſo gegenübergeſtanden, wie Bankban ſeiner Erny und Steno wäre als derſelbe aimable roué geſchildert worden, als den Grillparzer ſeinen Herzog Otto ſelbſt bezeichnet hat.

In einem geplanten Saul wäre die Verfinſterung des Gemüts bei dem Helden in ähnlicher Weiſe dargeſtellt worden, wie beim Herzog Otto, und die bibliſche Szene, in welcher Saul nach David den Speer wirft, iſt im treuen Diener nachgebildet, wenn Otto nach dem Arzt den Dolch wirft, daß er daumentief in der Wand ſtecken bleibt. Das Bild haftete als ſolches in des Dichters Seele. In dem Plan zu einem Herodes („Die letzten Könige von Juda") hätte Salome, die Schweſter des Königs, ebenſo in der Liebe zu ihrem Bruder aufgehen ſollen, wie dies Gertrude in unſerm Stück tut.

Aber nicht bloß das Erbe eigener Pläne Grillparzers trat der treue Diener an, kein Zweifel, daß der in der Weltliteratur weithin beleſene Dichter manches in ſein Werk mit überfließen ließ, was er ſich von andern Dichtern zu eigen gemacht hatte. Wir wollen nicht eine ängſtliche Parallelenjagd anſtellen, nicht dort eine Reminiszenz an den Hamlet und hier eine an den Othello aufſtechen, oder Ähnlichkeiten in den Situationen mit dem Coriolan, und andern Stücken aufdecken, bei mehr oder minder gutem Gedächtnis tut das jeder Leſer ſelbſt, und nichts findet ſich in unſerm Stück von fremdem Gut, was der Dichter nicht in langer Beſchäftigung und Umformung zu ſeinem eigenen Weſen gemacht hätte; wohl aber müſſen wir darauf hinweiſen, daß weſentliche Anregungen von Leſſings Emilia Galotti ausgingen und daß zwei Stücke Byrons, der erwähnte Marino Faliero und „Die beiden Foskari" viele Motive und Einzelheiten für das Drama hergegeben haben.[1]

In Grillparzers dichteriſcher Entwicklung bedeutet der Bankban einen wichtigen Schritt nach vorwärts.

Jede der großen Tragödien, von der Ahnfrau bis zur Hero, bedeutet eine Epoche in der Entwicklung von Grillparzers Stil. Von dem in Dunkel und Düſter getauchten Balladenſtil der Schickſalstragödie, die aus romantiſchem Geiſte geboren iſt, über welche die Sonne Calderons ihre erleuchtenden und erwärmenden Strahlen

---

[1] Ich entnehme das letztere einer ungedruckten Unterſuchung von Ludwig Wyplel, die noch im Laufe des Jahres 1902 in der Zeitſchrift „Euphorion" erſcheinen wird.

ausgegoſſen, war Grillparzer vorgeſchritten zur Einfachheit der Sappho, in der die Renaiſſancetragödie, ihm durch Goethes Iphigenie und Taſſo vermittelt, wieder auflebt. Pathetiſch rauſchen die herrlichen Jamben dahin und tauſendfach ſpiegelt ſich das ewige Meer in den Bildern und Vergleichen dieſer Tragödie wider. Eine Miſchung beider Stilgattungen bietet das goldene Vließ dar! Klaſſizismus und Romantik vermählen ſich hier miteinander; aber ein neues tritt bereits hinzu. Schärfer als in den früheren Stücken hebt der Dichter die Perſonen voneinander ab. Nicht alle ſprechen ſie dieſelbe Sprache. Wie ihre Gedanken, ſo iſt auch ihre Rede verſchieden. Markiger und kräftiger als früher individualiſiert und charakteriſiert er. Auf dieſer Bahn ſchreiten die Tragödien aus der modernen Geſchichte mit Rieſenſchritten vorwärts. In der Technik des Ottokar kehrt der Dichter zurück zur hiſtoriſchen Tragödie Schillers; aber Shakeſpeares Kunſt der Charakteriſtik hat ihn zum Wettſtreit herausgefordert. Als Hiſtoriker hat er ſich in die Quellen verſenkt und das Rüſtzeug ſich da hervorgeholt, um dieſe Perſonen lebensgetreu vom Scheitel bis zur Sohle zu ſchildern und gerade durch kleine halbverſtohlene Züge das Leben abzumalen. Und wenn auch die langen Reden, die breiten Monologe des früheren Stils nicht fehlen; auf dem Höhepunkte des Dramas waltet ein Lakonismus, der anfangs Befremden erregt, und der erſt durch die Darſtellung, durch die Verbindung des Wortes mit der Geberde zur vollen Wirkung gelangt.

Zwiſchen die Vollendung des Ottokar und die Konzeption des treuen Dieners fällt das wichtigſte Ereignis in Grillparzers dichteriſcher Entwicklung, das in allen ſeinen ſpäteren Tragödien Spuren zurückgelaſſen hat, das Studium Lope de Vegas. Zum erſtenmal zeigt ſich der Einfluß ſeines ſpaniſchen Lieblingsdichters im treuen Diener. Nicht nur, daß der Grundgedanke entſchieden auf Lopes Demetriusdrama hinweiſt, wo Lamberto wiſſentlich ſeinen eigenen Sohn opfert, um ſeines Königs Sohn zu retten, dabei ſein Hab und Gut einbüßt, in dem Drange der Flucht ſein Weib zugrunde gehen ſieht und für alle dieſe Opfer am Ende ſeines Lebens nichts weiter von ſeinem Herrn verlangt, als daß dieſer auch im Glück des alten Mannes gedenken möge; nicht nur daß Reminiſzenzen an die um jene Zeit von ihm geleſenen Stücke

Lopes ſich aufdecken laſſen, ſondern — was wichtiger iſt — die weſentlichen Eigenſchaften der Lopeſchen Poeſie, Anſchaulichkeit und Fülle, der geſunde Realismus, die lebendige Charakteriſtik, die er mit Shakeſpeare teilt, alles das, was ſich mit Grillparzers eigener Anlage und Vorliebe bereits deckte, ſpornte dieſen an, auf dem einmal eingeſchlagenen Weg entſchieden fortzufahren. Er nähert ſich daher nun in der Darſtellung noch mehr dem Bunten, Sprunghaften, Verwirrenden, Zufälligen des Lebens, ohne dabei die hohen Grundgedanken aus dem Auge zu verlieren. Er vermeidet es, lange Monologe anzubringen; ein Satz, ein Wort, ein Ausruf, eine Geberde muß genügen. Mit allen Marotten, mit dem ganzen Eigenſinn, mit allen Schwächen ſtellt er ſeine Menſchen hin. Ja, er wagt es, denjenigen, den man als den Helden des Dramas zu bezeichnen pflegt, ſo wenig heldenhaft, mit einem humoriſtiſchen Anflug ſogar zu zeichnen, die Kluft zwiſchen Komik und Tragik zu überbrücken. Er leiht jeder Perſon ihre eigene Farbe, ihre eigene Sprache; das Drama iſt ein Meiſterſtück der Charakteriſtik.

Vor allen Banchanus ſelbſt, den wir uns als kleines, hageres, etwas gekrümmtes Männlein, mit ſtarkem Schnurrbart und ziemlich grauem Haar zu denken haben. Mehr als Geſchäftsmann denn als Krieger tritt er uns entgegen. Ein feinfühliges, tiefes Gemüt verbirgt ſich in dem ſcheinbar vertrockneten Aktenmenſchen. In einem harten Leben hat er es gelernt, ſich in ſich ſelbſt zurückzuziehen; aber wenn ihm die Zunge einmal mit dem Herzen durchgeht, dann blicken wir auf goldenen Grund. Die ungariſche Gewohnheit des Fluchens iſt ihm zur zweiten Natur geworden; aber ſie iſt ihm bei ſeiner ſtockenden Redeweiſe nichts mehr als ein bequemes, ſprachliches Mittel. An Selbſtverleugnung und Aufopferung gewohnt, ſtellt er an die andern dieſelben ſtrengen Anforderungen, wie an ſich ſelbſt. Das kleinſte Rädchen, das ſich am Uhrwerk verſchiebt, bringt dieſes aus dem Gang. Er beſitzt das etwas pedantiſche Pflichtgefühl, das Grillparzers Vater beſaß und das Grillparzer ſelbſt von dieſem überkam. Wie der ehrſame Advokat Wenzel Grillparzer haßt auch Bankban alle Redensarten; das einfache Ja iſt ihm lieber als das gezierte und überflüſſige Jawohl; die kleinſte Abweichung von der Wahrheit und vom geraden Weg

iſt ihm wie jenem, iſt ihm wie dem Biſchof Gregor in „Weh' dem der lügt", der Anfang des Schlechteſten und Ärgſten. Den hohen Pflichten, die ſein König trotz ſeiner Abwehr ihm auflabet, iſt er keineswegs gewachſen. Geſchmeidigkeit, diplomatiſch vermittelnde Klugheit, höfiſche Vorſicht, die ſeine Stellung verlangt, iſt mit ſeinem Sittencodex unvereinbar. Er läßt außer acht, was jedem andern natürlich ſchiene; er begehrt, was jeder andere zu verhindern trachten würde. Ein unerſchütterliches Vertrauen auf die Güte der menſchlichen Natur beſeelt ihn, und der bodenloſen Verworfenheit muß er ſich gegenübergeſtellt ſehen. Das ihm anvertraute Gemeinweſen will er erretten und muß das Glück und die Ehre ſeines Hauſes in Trümmer gehen ſehen, die Ehre, die er zeitlebens peinlich bewahrt hatte, das Glück, das ihm erſt im Alter nach langer Sehnſucht, nach langer Entbehrung ſo ſchön zuteil geworden war. Der tiefe Schmerz kann ſeiner herben Verſchloſſenheit nicht ſogleich die lauttönende Klage entringen; ja ein Wort mehr an Ernys Leiche und wir hätten nicht mehr den Baukban Grillparzers vor uns. Darin beſteht das Eigentümliche ſeines Charakters, daß er ächzend zuſammenbricht wie ein ins Innerſte getroffenes Edelwild. Erſt ſpäter drängt ſich auch ihm der Gram auf die Lippen.

Am meiſten nach der Geſchichte gezeichnet ſind König und Königin. Die letztere vornehm, ſtolz. Graf oder Gräfin Stadion haben einige Züge für ſie geliehen. Sie beherrſcht ihren Gemahl. Ihre faſt männliche Sicherheit und Feſtigkeit hebt ſie (in einem älteren Manuſkript) kräftig hervor, wenn ſie ſagt:

Auch kennt Ihr wohl Gertruden gut genug,
Die immer zwar in Liebe Weib geweſen,
In Sorg' um Euch, in andern Dingen nicht.
Ihr wißt, daß feſten Aug's ſie ſchaut und ſichtet,
Und feſten Sinns, was ſie erkannt, vollführt.

Ihrem Bruder iſt ſie leidenſchaftlich, bis zur Verliebtheit und Eiferſucht zugetan. Sie fühlt ſich vereinſamt am Hofe. Ihr Bruder iſt der einzige, der aus glücklicher Kinderzeit ihr geblieben iſt. Aus dieſen beiden Gründen kann ſie ihm nicht widerſtehen, gibt ſie auch ſeinen Launen und Schwächen nach. In einer früheren Faſſung wird ſie ſogar als die erſte Urheberin des Frevels hingeſtellt.

Gegen ihre Leidenſchaftlichkeit kontraſtiert die Kühle im Weſen Ernys. Wollte man Gewicht darauf legen, daß die Königin eine Deutſche und Erny eine Ungarin iſt, ſo könnte man ſagen, der Dichter hat die beiden Nationalitäten hier vertauſcht. Jung und ſchön, mit hoher ſchlanker Geſtalt und vollen Formen ſtand ſie ihm vor Augen; weiße Haut, gefärbt, mehr regelmäßige als intereſſante Züge. Man kann ſich Erny gar nicht anders als blond, als hellblond denken; es fällt, wenn man dieſes außer acht läßt, ein weſentliches Element ihrer Charakteriſtik weg. Die Kühle und gewiſſermaßen die Unveränderlichkeit ihres Weſens hat Grillparzer ausgezeichnet in einer früheren Faſſung geſchildert. Wohl habe ſie ſein Bild wohlgefällig betrachtet, ſagt ſie zu Otto:

Mir iſt vergönnt zu ſchau'n, denn nur das Gute,
Der Neigung Schlimmes ward mir nicht zuteil.
Mir iſt vergönnt zu ſchau'n, denn was ich ſchaue,
Es ändert nicht, bewegt nicht dieſes Herz.
Wie im Geſangbuch man nach Bildern blättert,
Beſeh' ich mir die Dinge dieſer Welt,
Und Eures Pferdes Schmuck und Eure Diener
Sie teilten ſich in meinen Blick mit Euch.

Als ſie, die verlaſſene Waiſe, dem Banchanus ſich vermählt, da achtete ſie ihn aufs höchſte; ſie hat ihn in ihrer Ehe aber auch lieben gelernt. Trotzdem gelingt es dem Prinzen, ſie aus dem Gleichgewicht ihres Weſens zu bringen; aber ſchon die wenigen Worte ihres Gatten geben ihr ihre Gelaſſenheit und Ruhe wieder zurück und von nun an iſt auch der kleinſte Reſt von Wohlgefallen an dem jugendlichen Prinzen bei ihr getilgt Es ſcheint nach Grillparzers Aufzeichnungen, daß ihm eine Dame aus der Wiener Geſellſchaft, deren Name nicht bekannt iſt, für das Äußere und für die weſentlichen Charakterzüge Ernys vorſchwebte; denn nach Goetheſcher Art pflegte er das Leben in die Dichtung zu übertragen und ſo der Dichtung die Farben des Lebens zu verleihen.

Am großartigſten zeigt ſich Grillparzers Charakteriſierungstalent im Herzog Otto von Meran, der ſchwierigſten, der am leichteſten dem Vergreifen ausgeſetzten Rolle des Stücks, mit der dieſes ſteht und fällt. Grillparzer ſelbſt hat ſich über dieſen Cha-

rakter ausführlich ausgelaſſen in einem wichtigen Briefe, der wahrſcheinlich für Ludwig Löwe beſtimmt und an deſſen Schweſter gerichtet war, von dem aber nicht ſichergeſtellt iſt, ob er wirklich abgeſandt wurde. Übermut ſei der Grundzug dieſes Charakters aus zweifacher Quelle: Als Prinz und als Liebling der Frauen. Von Kindheit an gewohnt, allen ſeinen Neigungen gehuldigt zu ſehen, bringe ihn jeder Widerſtand außer ſich. An den Hof ſeiner Schweſter gekommen, in ein Land, deſſen Bewohner er verachte, von Langeweile gedrückt, ſei ihm das Zeichen einer aufkeimenden Neigung in Erny, bei der er eines leichten Sieges gewiß zu ſein meint, willkommen; als er ſtatt Liebe Verachtung findet, breche das Ungeſtüme ſeines Weſens übermächtig hervor und Wut, Trotz, Rachedurſt, ja die Spuren einer durch den Widerſtand erſt mehr zum Bewußtſein gekommenen Neigung für die Widerſtrebende verſetzen ihn in jenen Zuſtand, in welchem wir ihn vornehmlich zu Anfang des dritten Akts ſehen. In der Szene mit Erny durchlaufe er alle Taſten der Empfindung, durch die er Eindruck auf die Eingeſchüchterte zu machen hoffe. Trotz eines alle ſeine Reden begleitenden, ſchadenfrohen Lauerns ſei er aber in dieſer Szene doch nur ein Heuchler; wenn Erny ihn erhört hätte, würde er durch längere oder kürzere Zeit an ihrer Seite mit allem Behagen eines Feinzünglers die halbvergeſſenen Genüſſe der Unbefangenheit und Unſchuld geſchmeckt haben, bis Langeweile oder ein ſtärkerer neuer Reiz ihn in die alte Wüſtheit zurückgezogen hätten. Bei ihrem Widerſtand erwache ſein Grimm wieder, durch das demütigende Gefühl, wie viel er ſich vergeben, aufs äußerſte geſteigert.

Für den ſchwierigen vierten Akt ſah Grillparzer die Gefahr voraus, daß unter zehn Schauſpielern neun den Prinzen als einen eigentlich Wahnſinnigen geben würden, was er aber nicht wäre. Faſt — meint er — würde vorübergehender Blödſinn eher ſeinen Zuſtand bezeichnen. Es ſei eine dumpfe Abſpannung, die notwendig eintritt, wenn im Zuſtande der höchſten Aufregung ein entſetzliches Ereignis die Lebensgeiſter, die den höchſten Grad der Steigerung bereits erreicht haben, von dieſem Gipfel in den entgegengeſetzten Zuſtand hinabwirft. Ein guter Menſch würde vielleicht wahnſinnig geworden ſein. Otto werde ſtumpf, was jedoch einzelne Fieberanfälle von Schreck und Reue nicht ausſchließe. Das Vor-

hergegangene ſchwebe ihm nur wie im Traum vor, und nur das Gefühl der gegenwärtigen Gefahr ſei in ihm lebendig. Eine klangloſe Stimme, ein dumpfes Vorſichhinſtieren, im Sitzen den Kopf zwiſchen die Schultern gezogen, würde die beſte Haltung nach außen hin ſein. Wenn ſein Schreck ſich bis zur Geſpenſterfurcht ſteigere, werde er klagend, hilflos, faſt kindiſch.

Die Ereigniſſe am Schluß des vierten Akts und in dem Zwiſchenraum bis zum fünften gäben dem Herzog die Beſinnung wieder. Mit Hunger und Kälte kämpfend, von Feinden verfolgt, in Feld und Weinbergen umherirrend, werde ſein Geiſt genötigt, das Faulbett des gedankenloſen Brütens zu verlaſſen und ſelbſttätig das Bewußtſein zurückzurufen. So erſcheine er denn im fünften Akt zertreten, zerknirſcht, aufs äußerſte herabgekommen. Keine Spur von Irrſinn mehr. Das bezeichnet Grillparzer als die Grundbedingung der Zuläſſigkeit des letzten Akts. Wie könnte Banchanus einem bösartigen Wahnſinnigen das Kind anvertrauen und wenn er hundertmal der einzige Menſch in der Nähe und der nahe Verwandte des Kindes wäre.

In dieſem letzten Akt habe der Herzog nur wenige Worte zu ſprechen. Es bleibe alles der Maske und dem ſtummen Spiel überlaſſen. Mit unbedecktem Haupt, mit bloßen Füßen, mit zerriſſenen Kleidern müſſe er auftreten. Das dürfe kein Schauſpieler überſehen. Sein früheres Prunkgewand müſſe er mit einem einfacheren ſchon im vierten Akt vertauſcht haben. Ein einförmig ſchwarzes Gewand tue die ungeheuerſte Wirkung.

So aufgefaßt, iſt der Herzog eine der glänzendſten Virtuoſenrollen des deutſchen Repertoirs, die viel zu wenig geſchätzt und geſpielt wird. Ich habe vor einigen Wochen die Freude erlebt, daß ein ausgezeichneter junger Künſtler des Prager Landestheaters, an dieſe Analyſe Grillparzers ſich anlehnend und die Zeit Ludwig Löwes wieder zurückführend, dieſe Rolle in hinreißender Weiſe zur Darſtellung brachte und einen vollen Triumph damit errang.

Man ſollte nun meinen, daß dieſes Stück, ſo großartig in Entwurf und Aufbau, ſo bis ins Kleinſte und Feinſte ausgearbeitet und vollendet, ſo meiſterhaft in der Charakteriſtik, ſo edel, entſchieden und klar in der Tendenz, daß ein ſolches Stück vor

jeder Verkennung ſicher geweſen, von allen Seiten mit Jubel begrüßt worden wäre, daß es ſeinem Verfaſſer nur Freude und Dank hätte einbringen können. Dem war aber durchaus nicht ſo.

Grillparzer hat uns in ſeiner Selbſtbiographie das grauſame Schickſal des Werks erzählt. Noch am Abend der erſten Vorſtellung hatte der Kaiſer ihm durch den oberſten Leiter der Theater, Graf Czernin, die allerhöchſte Zufriedenheit mit dem Stück ausdrücken laſſen und ihm die Erlaubnis erteilt, ſich bei dem nicht enden wollenden Applaus des Publikums auf der Bühne zu zeigen, was er ſonſt als kaiſerlicher Beamter nicht gedurft hätte. Des nächſten Vormittags ſei er zum Präſidenten der Polizeihofſtelle, Graf Sedlnitzky, berufen worden. Der Graf habe ihn ſehr freundlich, aber in einiger Verlegenheit empfangen. Er wiederholte, daß das Stück dem Kaiſer ſehr wohl gefallen habe, ſo ſehr, daß er alleiniger Beſitzer davon zu ſein wünſche. Grillparzer ſollte das urſprüngliche Manuſkript abgeben, dem Theater würden die Souffleurbücher und die einzelnen Rollen abgefordert und das ganze in der Privatbibliothek des Kaiſers aufgeſtellt werden. Jeder Vorteil, der Grillparzern aus der Aufführung auf andern Bühnen oder aus der Drucklegung zufließen könnte, ſollte ihm erſetzt werden; man ſei ſogar zu Opfern bereit. Auf des Dichters Entgegnung, man werde ihn doch nicht für ſo erbärmlich halten, daß er eine ſeiner Arbeiten für Geld vom Erdboden verſchwinden laſſen wollte, erwiderte man ihm: die Frage ob? wünſche Se. Majeſtät ganz außer der Verhandlung gelaſſen; es handle ſich nur um das Wie? Da man ihm nun das Stück im Notfall auch ohne ſeine Einwilligung ganz wegnehmen konnte, ſo war er auf ein Auskunftsmittel bedacht und hob deshalb hervor, daß er gar nicht mehr Herr über ſein Stück wäre; er hätte ſein Manuſkript abſchreiben laſſen; beim Theater ſei es wiederholt kopiert worden; jedermann wiſſe, daß die mit der Kopiatur betrauten Souffleure der Theater einen heimlichen Handel mit widerrechtlich genommenen Abſchriften trieben; der Kaiſer könne ſein Geld ausgeben, ohne daß das Stück, und zwar ohne Grillparzers Schuld, der Öffentlichkeit entzogen werde. Sedlnitzky habe dieſe Äußerung mit großer Freude aufgenommen und ihn aufgefordert, dieſe ſeine Bemerkung ſchriftlich aufzuſetzen.

Grillparzer fügt in der Selbſtbiographie hinzu, was dem Kaiſer an dieſem zum Übermaß loyalen Stück mißfallen habe, ſei ihm immer Geheimnis geblieben und auch der Polizeipräſident ſei darüber im Dunkel geweſen. Auch wir müſſen zuerſt die Frage aufwerfen, was dem Kaiſer an dem Stück mißfallen habe.

Zuerſt: Der ganze tumultuariſche Vorgang des Stücks war dem Pazifikator von Europa, dem Mitglied der heiligen Alliance unſympathiſch. Ihm, dem leidenſchaftsloſen, war Leidenſchaft ein Greuel, jede Darſtellung der Leidenſchaft zuwider. Wie er auf die Nachricht von der Ermordung des Sultans Selim im Jahre 1808 einfach reſolvierte: „Dieſe ganze Geſchichte iſt ein ſehr böſes Beiſpiel für Untertanen in Anſehung ihres Betragens gegen ihre Fürſten," ſo mag er ſich etwas Ähnliches auch bei dieſen Vorgängen auf der Bühne gedacht haben. Und da war nun eine Königin von Ungarn, die ihrer fürſtlichen Würde ſo ſehr vergaß, daß ſie ſich zur Gelegenheitsmacherin ihres Bruders hergab; da war der Bruder einer Königin als Wüſtling, als Libertin in ſo draſtiſcher Anſchaulichkeit geſchildert, die Sittenloſigkeit eines Hofes mit ſo grellen, ſchreienden Farben gemalt, der Wahnſinn eines fürſtlichen Familiengliedes in den tollſten Ausbrüchen auf offener Szene vorgeführt! Das mochte dem Legitimitätsgefühl des Kaiſers auch dann anſtößig ſein, wenn ſich nähere Beziehungen zur eigenen Familie nicht ergaben. Als Herzog von Meran war dieſer Wüſtling bezeichnet. Der Kaiſer mochte ſich erinnern, daß man ihm, als es ſich um einen Titel für ſeinen Enkel handelte, neben dem Titel des Herzogs von Reichſtadt auch den eines Grafen von Meran in Vorſchlag gebracht hatte. Und wer möchte behaupten, daß Eingeweihte auf das Urbild dieſer ſo lebenswahr geſchilderten Geſtalt nicht vielleicht mit Fingern weiſen konnten? Die Unſittlichkeit wurde in dem Stück aus königlichem Munde verurteilt. Hieß das nicht darauf hindeuten, daß auch in der Gegenwart dieſer Krebs noch weiter um ſich greife? Gerade um jene Zeit liefen beim Kaiſer zahlreiche Klagen (beſonders aus Böhmen) über die zunehmende Unſittlichkeit der Landbevölkerung ein. Was insgeheim des Kaiſers Unwillen erregte, durfte das offen auf die Bühne gezerrt werden? War es ſeinem Herrſcherinſtinkt deutlicher als vielen Zuſchauern und ſpäteren Beurteilern des Stücks, wie niedrig des Königs Benehmen im Stück eingeſchätzt ſei? Alles das mag dem

Kaiſer durch den Kopf gegangen ſein; aber alles das ließ ſich ſchwer in Worte faſſen. Alles das war nicht darnach angetan, das Verbot eines Stücks zu begründen. Aber es war doch zugleich die Darſtellung einer Revolution, zwar einer gedämpften, von dem Helden des Stücks verurteilten und niedergeworfenen Revolution; aber immerhin ein Aufruhr und noch dazu in Ungarn, wo es um dieſe Zeit wieder gärte, wo der Kaiſer dem Landtag ſeine volle Unzufriedenheit ausſprach. Und da, wo ein wirkliches Staatsintereſſe in Betracht kam, ließ ſich anknüpfen. Es erging daher die Anfrage an Sedlnitzky, ob es ihm nicht geraten ſchiene, daß das Stück überhaupt und insbeſondere für die ungariſche Bühne verboten werden ſolle. Es iſt mir gelungen, die ungemein intereſſanten, dieſe Verhandlungen betreffenden Briefe und Akten aufzufinden.

Grillparzers Brief an Sedlnitzky, worin er ſeine mündlich geſtellten Forderungen fixiert, iſt ebenſo würdig als diplomatiſch, gehorſam ohne Unterwürfigkeit, dabei voller Spitzen und Stacheln. Er weiſt nach — wobei er auf die bekannte Sparſamkeit des Kaiſers rechnet und die Anſätze ziemlich hoch greift — daß ihm ſeine bisherigen Stücke ungefähr je 3000 fl. getragen haben und gibt an, daß er ſich auch vom treuen Diener ſo viel erhoffe. Bei ganz freier Wahl würde er tauſendmal die ungehinderte Verbreitung ſeines Stücks, wenn auch nur bei halbem Geldgewinn, jedem möglichen Gewinn vorziehen. Ganz auf die Einnahme zu verzichten, das geſtatteten ihm ſeine pekuniären Umſtände nicht, weil er die Familie ſeines Bruders (Karl) zu unterſtützen hätte. Aber auch ſo; wenn Se. Majeſtät für gut fänden jede ſeiner Erwartungen zu erfüllen, würde er immer nur durch die Hoffnung aufrecht erhalten, daß, nach dem Vorübergehen gebietender, ihm unbekannter Umſtände, die Verbreitung ſeines Stückes ohne weitere Umſtände werde erfolgen können. Der Tadel Eſaus — fügt er hinzu — würde gleich groß ſein, wenn er ſeine Erſtgeburt, ſtatt um ein Linſengericht, um Tonnen Goldes hingegeben hätte. Er gibt dann ſein Ehrenwort, wenn der Befehl an ihn gelange, niemandem ſein Stück weiter mitzuteilen; lehnt aber die Verantwortung für heimlich genommene Abſchriften ab, ſetzt es als natürlich und billig voraus, daß ein genau zu verwahrendes Exemplar in ſeinem Beſitze verbleibe und ſchließt mit den Worten: „Dieſe

meine Gesinnungen bitte ich Sr. Majestät zu Füßen zu legen, mit der Versicherung, daß, wie schwer mir auch manches in der Erfüllung dieses höchsten Befehles fallen mag, mir doch die milde, schonende Art, in der er gegeben ward, ewig unvergeßlich sein wird."

Sedlnitzky legte diesen Brief dem Kaiser vor. Aus seinem umfangreichen, sehr sorgfältig gearbeiteten Bericht ergibt sich, daß er sich arg in der Klemme befand. Es war vorgekommen, — z. B. bei Grillparzers Ottokar — daß Sedlnitzky und Metternich ein Stück für unaufführbar erklärt hatten, und daß es der Kaiser dann aus eigenem Antriebe frei gab. Den treuen Diener hatte die Zensur passieren lassen. Da das Stück nun dem Kaiser anstößig schien, so fiel jedenfalls auf Sedlnitzkys Tätigkeit ein Schatten. Darum bemüht er sich auf alle mögliche Weise, es dem Kaiser gegenüber als ungefährlich hinzustellen. Es sei ihm nicht entgangen, daß der Gegenstand nicht glücklich gewählt sei, und daß einzelne Charaktere darin *greller*, als es zu wünschen wäre, gezeichnet erschienen; aber es seien viel grellere Stücke wie Ottokar, Wilhelm Tell aufgeführt worden. Übrigens gehöre das Stück an und für sich zu den schwächsten Arbeiten des Verfassers. Ferner werde darin die poetische Gerechtigkeit, d. i. die abschreckende Bestrafung des Lasters, welche die Zulässigkeit eines Theaterstücks immer wesentlich bestimmen solle, auf eine dem Moralprinzip entsprechende Art gehandhabt, und sowohl diesem Prinzip, als auch dem patriotischen Gefühl werde in mehreren wohlgelungenen Stellen gehuldigt. Er meint daher, daß die weitere Verbreitung und Aufführung des Stücks keinen nachteiligen Eindruck hervorzubringen im stande sei. Aber auch die Aufführung in Ungarn könne seiner Meinung nach durchaus keinen dem Interesse des Kaisers oder der Dynastie schädlichen oder sonst nachteiligen Eindruck hervorbringen; denn der so grell und nachteilig gezeichnete Prinz von Meran stehe mit der kaiserlichen Familie in gar keiner direkten oder indirekten verwandtschaftlichen Beziehung. Daß dieser *fremde* Prinz Untaten in Ungarn begehe und von seiner schwachen Schwester allzu nachgiebig behandelt werde, könne der mit Ungarn so lang und so eng verbundenen Dynastie absolut nicht schädlich sein. Wenn ferner zwar anzunehmen sei, daß die Darstellung dieses Stücks in Ungarn vor-

züglich wegen des altungariſchen Koſtümes, in welchem es gleich mehreren andern ſpiele, anfangs mit Enthuſiasmus aufgenommen werden würde, ſo dürfte auch darin nichts liegen, was gegründete Beſorgnis zu erwecken geeignet wäre. Dagegen würde aber der beſſere Teil der Ungarn es als einen Beweis des allerhöchſten Mißtrauens ſchmerzlich empfinden, wenn das in Frage ſtehende Trauerſpiel, nachdem es im Burgtheater aufgeführt worden ſei, der Darſtellung im Königreich Ungarn auf eine Art entzogen werden ſollte, deren eigentlicher Zweck im In- und Ausland nur zu bald erraten werden dürfte. Sedlnitzky trägt daher auf die uneingeſchränkte Freigebung des Stückes an.

Da der Kaiſer darauf nicht ſogleich reſolvierte, ſo ließ Sedlnitzky, der bei dieſen Verhandlungen gegen Grillparzer als wohlwollend geſinnt erſcheint, dieſem durch einen Bekannten den Wink geben, daß er die Erledigung der Angelegenheit bei ihm urgieren möge. Grillparzer tat dies mit Berufung auf Zuſchriften von auswärtigen Theatern, welche das Stück aufführen wollten, und denen er keine beſtimmte Antwort zu geben in der Lage wäre. Sehr fein ſagt er: Durch dieſe peinliche Stellung und die Ausflüchte, die er zu nehmen gezwungen ſei, dürfte endlich leicht ein im Publikum dumpf herumgehendes Gerücht, als ſeien neuerdings Bedenken über ſein Stück entſtanden, eine ſcheinbare Beſtätigung erhalten, und wenn die Menge nach ſolchen bedenklichen Stellen erſt ſuche, ſo ſei zu fürchten, daß es deren durch falſche Deutung endlich auch finde, und das Stück könnte — wenn jene Gerüchte nicht bald durch die Tat widerlegt würden — am Ende aufhören anſtandslos zu ſein, bloß weil man es beanſtandet glaube.

Dieſen freimütigen dringlichen Brief legte Sedlnitzky mit einem dringlichen Bericht dem Kaiſer vor, und nun gab dieſer allſogleich das Stück frei, auch für die ungariſchen Bühnen, auf denen es ſpäter in der Tat aufgeführt wurde. In der Geſchichte des literariſchen Eigentums ſteht dieſer Handel um den treuen Diener einzig da. Es iſt vorgekommen, daß Bücher vernichtet, verbrannt, vom Erdboden vertilgt wurden, es iſt vorgekommen, daß Manuſkripte geraubt, geſtohlen, ihrem Eigner jahrelang vorenthalten wurden. Der deutſche Bundestag verbot nicht nur die bereits vorhandenen Schriften des jungen Deutſchlands, ſondern auch

alle künftigen Werke Heinrich Heines. Aber unerhört ist es, daß einem Dichter zugemutet wurde, zur Vernichtung seines Werkes, zum geistigen Selbstmord die Hand bieten, sich sein Werk zum Zweck des Verschwindens abkaufen zu lassen. Es ist die mildeste Tyrannei, die je vorgekommen ist, sagt Grillparzer selbst. Es setzt dies eine Geringschätzung aller geistigen Tätigkeit sondergleichen voraus, es setzt voraus, daß die Achtung vor geistigem Eigentum, die Ahnung, daß es auch innere Güter gebe, gänzlich verloren gegangen sei. Es ist einer der dunkelsten Flecken in der Geschichte des geistigen Lebens im vormärzlichen Österreich.

Grillparzer war — wie sein Bankban — bis ins Innerste getroffen und verletzt. Er, der ohnehin unter seinem schwerblütigen Naturell, unter den Zweifeln an seinem Talent so viel zu leiden hatte, den so schwere Familiensorgen drückten, der so viel Unglück im Leben bereits erfahren hatte, und der, um glücklich zu sein, nach seinem eigenen Bekenntnis eine warme, milde Luft gebraucht hätte, gepflegt, gehätschelt hätte werden müssen, er, der schon bei der Ahnfrau mit der Zensur zusammengeprallt war, dem das Gedicht auf die Ruinen des Campo Vaccino eine scharfe Rüge, die Androhung, bei einem Rückfall aus dem Staatsdienst entlassen zu werden, eingebracht hatte, er, der um seinen Ottokar mit der Zensur einen erbitterten Kampf geführt hatte, er sah nun das Ärgste über sich hereinbrechen; seine Lust am Schaffen war dahin, seine Freude am Leben tief erschüttert. Damals schrieb er in sein Tagebuch: „Die unsichtbaren Ketten klirren an Hand und Fuß; ich muß meinem Vaterlande Lebewohl sagen oder die Hoffnung auf immer aufgeben, einen Platz unter den Dichtern meiner Zeit einzunehmen. Gott! Gott! wird es denn jedem so schwer gemacht, das zu sein, was er könnte und sollte.“ Und einige Tage später: „Ein österreichischer Dichter sollte höher gehalten werden als jeder andere; wer unter solchen Umständen den Mut nicht ganz verliert, ist wahrlich ein Art Held.“

Ein solcher Held war unser Dichter. Bewundern müssen wir ihn, daß er trotz alledem fortschritt auf der Bahn seines heiligen Berufs, daß er wieder Ruhe und Sammlung fand, um seine eigentümlichste und innigste Dichtung: „Des Meeres und der Liebe Wellen“ zu vollenden, daß er an seiner Heimat trotzdem festhielt,

daß er im Dienſte des Vaterlandes verblieb, daß er fortfuhr, der gute Öſterreicher zu bleiben, der er zeit ſeines Lebens geweſen.

Aber es iſt, als ob das Werk beſtimmt geweſen wäre, zwiſchen lauter Mißverſtändniſſen zerrieben zu werden. Was den einen Aufreizung zum Aufruhr war, erſchien den andern als übertriebener Servilismus, als Liebedienerei, als knechtiſche Unterwürfigkeit. Die liberale Partei ſah in dieſem Stück einen Ausbund der konſervativen Geſinnung und verpönte es darob. Die Generation von 1848 warf Grillparzer kaum etwas ſo ſehr vor, als dieſe angebliche Verherrlichung des Königtums, dieſe Apotheoſe der Untertanentreue. Wie wenig man dabei dem Stück ins Herz blickte, wie wenig man auf die Grundgedanken einging, über wie vieles man unachtſam hinweglas, glaube ich gezeigt zu haben. Man verdarb dem Dichter die Freude an dieſem Werk zum zweiten Mal, und als es unter Laube wieder ins Repertoire des Burgtheaters aufgenommen wurde, hatte Grillparzer nur harte Worte darüber, die bloß beweiſen, daß er gegen ſich ſelber am ungerechteſten war.

Aber nicht mit dieſem trüben Ausblick wollen wir unſere Betrachtung ſchließen. Denn Grillparzers Dramen ſind, wie alle großen Dichtungen der Weltliteratur, über momentane Zeitſtrömungen erhaben. Sie tauchen immer wieder aus der über ſie zuſammenſchlagenden Flut empor. Und ſo iſt uns auch der treue Diener ſeines Herrn ein unverlierbarer Schatz, ein Beſitz für immer. Wenn auch eine Zeitlang verhüllt, verdunkelt, verborgen, wird er immer wieder in neuer Schönheit erſtrahlen. Und je verſtändlicher uns Grillparzers Weſen und Wirken wird, um ſo deutlicher wird es uns, daß er dieſen Stoff gar nicht anders auffaſſen und behandeln konnte.

Unter den zahlreichen kritiſchen Stimmen, die im weitern oder engern Kreis über dieſes Stück ſich haben vernehmen laſſen, möge daher nur eine hier Gehör finden. Grillparzers edler, feinſinniger, geiſtesverwandter Freund Ernſt von Feuchtersleben hat in einem Privatbrief über den treuen Diener ſo ſchöne und beherzigenswerte Worte der Anerkennung geäußert, daß ſie uns wie eine Prophezeiung der allgemeinſten künftigen Wertſchätzung erſcheinen können:

„Wie ſehr freut es mich, daß Sie den Wert meines Lieblingswerkes von Grillparzer, ein treuer Diener ſeines Herrn, beſſer

zu ſchätzen wiſſen, als ein Publikum, dem freilich Gefühle und Geſinnungen, wie ſie hier gefordert werden, weder geläufig noch bequem ſind. Ich glaube Sie wohl zu verſtehen, wenn Sie dieſe Geſinnung, die das Ganze durchwaltet, als beſonders wertgebend hervorheben; aber auch der praktiſche Wert des Dramas ſcheint mir weit entſchiedener, als jener der früheren Werke; wenn nämlich das Poetiſche nicht in Worten und Bildern, ſondern in der Lebendigkeit der Darſtellung beſteht. Ich weiß wenige dramatiſche Werke, die ſo ganz dramatiſch ſind, wie dieſes: wo alles ſo ganz ſich ſelbſt darſtellt, alles Charakter, Handlung, Wirklichkeit iſt — wo, mit der kunſtvollſten Ökonomie, ohne rhetoriſche und lyriſche Behelfe der ganze, reiche und tiefe Gehalt an Verſtand und Empfindung in Ereigniſſe umgewandelt, ganz eigentlich verkörpert iſt. Nur das Weſentliche und Individuelle (der Kern aller dichteriſchen Wirkung) iſt gegeben, mit einer Entſagung alles leeren Nebenſchmuckes gegeben, die dem Kenner Ehrfurcht einflößt; denn dieſer will die Gedanken und die Geſinnung des Dichters ſich ſelbſt aus dem Werk entwickeln; er will ſie nicht in moraliſchen Phraſen ſich wie konventionelle Münze ausbezahlt ſehen. So waren alle die großen, immer lebenden Werke des Altertums, ſo werden alle ſein müſſen, die immer leben wollen — denn Poeſie iſt nichts anderes als wahre, lebendige Darſtellung und beruht auf dem, was die Menſchen ewig und überall, ſie mögen ſprechen, denken und phantaſieren, wie ſie wollen, ohne daß ſie es wiſſen, ergreift und erhebt."

Anmerkungen.

Stoffgeſchichte. G. Heinrich, Bánk-Bán a német költészetben. Budapeſt 1879. Einen deutſchen Auszug verdanke ich Herrn Johann N. Batka, Stadtarchivar in Preßburg, vgl. auch F. Laban, Wiener Abendpoſt 1879, Nr. 159. — Eduard von Lakfalvy an Schiller: Speidel und Wittmann, Bilder aus der Schillerzeit, S. 392 ff.; Heinrich, S. 132. — L. H. v. Nicolay, Vermiſchte Gedichte, VII, S. 432; VIII, S. 141; Heinrich, S. 89. — Hans Sachs, außer den Ausgaben auch bei Heinrich, S. 41; Lichtenheld, Grillparzerſtudien, Wien 1886, S. 24; 1891, S. 41. — Über „Leithold, ein Fragment aus der Geſchichte fürſtlicher Leidenſchaften. Wien 1782" habe ich im Anzeiger für deutſches Altertum XXI, 133 ff. berichtet. — Joſef Katona: Bánk-Bán, Drama in fünf Akten, aus dem Ungariſchen metriſch überſetzt. Leipzig, Brockhaus 1858. Vgl. Ungariſche Revue 1882, S. 266. Den Wienern wurde Katonas Drama während der Theaterausſtellung des Jahres 1893 im Original vorgeführt. — Das geſchichtliche Faktum kritiſch unterſucht von A. Huber, Archiv für öſterreichiſche Geſchichte, LXV (1884), S. 163. Grillparzers Quellen, außer Feßlers Geſchichten der Ungarn, II, 403 ff., beſonders Bonfinius, rerum hungaricarum decades quatuor (Baſel 1568, S. 306); deutſche Überſetzung von Hieronymus Boner, Baſel 1554; Anonymi austriacum Chronicum Rhythmicum, Rauch, Script. rer. austr., I, 149, 156; Schier, Reginae Hungariae primae stirpis. Viennae 1776 S. 181 ff. Beſonders das dort S. 187 f. zitierte Chronicon metro-rhythmicum.

Entſtehungsgeſchichte: Werke 4. Aufl., XV, 154. Tagebuch der Sophie Müller bei Mailáth (Wien 1832), S. 40, 25. März 1825. Bei Benzur: „Mit Grillparzer ſprach ich viel wegen Ottokar und dem Publikum, und einem neuen Stücke, das er auf Verlangen der Kaiſerin aus der ungariſchen Geſchichte zur Krönung in Preßburg ſchreiben ſoll. Er ſcheint noch unentſchloſſen, da dieſe Geſchichte nicht genügenden Stoff darbietet, und die Aufnahme des Publikums ihn nicht ermuntern kann." — Grillparzers Tagebücher, 20. März 1826, September 1827, 28. Februar 1828, Anfang März 1828, 22. Dezember 1831. Vgl. ferner Werke XI, 94; XIV, 64. Das älteſte vollſtändige Manuſkript beginnt am 10. März 1826. Das ſpätere datiert vom 31. Oktober bis 5. Dezember 1826. Karl Meisls Stück: Giſela von Bayern, erſte Königin der Magyaren. Hiſtoriſches Schauſpiel in drei Aufzügen. Mit einer hiſtoriſchen Vorrede von Johann Schön, Wien 1825, Wallishauſſer.

Verwandte Pläne: Der blinde Jaromir, Werke XI, 116; Lucretia XI, 19; Marino Falieri XI, 27 (vgl. den gleichen Plan Otto Ludwigs); Saul XI, 89; Herodes XI, 55.

Der Brief an Julie Loewe: Jahrbuch der Grillparzer-Geſellſchaft I, 218, 340.

Die Akten über das Verbot des Stücks befinden sich im Archiv des k. k. Ministeriums des Innern (mitgeteilt in meiner als Handschrift gedruckten Schrift: Aus dem alten Österreich. Prag 1895, S. 32). Die erste Vorladung zu Sedlnitzky durch Hofrat Ohms: Jahrbuch I, 255; in der Anmerkung dazu S. 348 eine Schilderung der Unterredung nach dem Tagebuch. — Die zweite Eingabe Grillparzers wurde durch seinen Verwandten Baumgarten vermittelt, dessen Brief Jahrbuch I, 38 abgedruckt ist.

Aufführungen in Ungarn kann ich bis jetzt nur an zwei Orten nachweisen: In Preßburg 16. Mai 1829 wo Nestroy (dessen Stück: Der Einsilbige oder ein dummer Diener seines Herrn" eine Parodie auf Grillparzer ist) in einer von ihm hinzugefügten komischen Rolle als lustiger Rat des Königs, namens Janos, auftrat; vgl. Necker, Nestroy S. 115; in Hermannstadt 1831: Archiv für siebenbürgische Landeskunde XXIII, S. 337.

Den Vorwurf des Servilismus erhob in älterer Zeit am stärksten Menzel, allerdings in weiterem Zusammenhang (Reise nach Österreich, Stuttgart 1832, S. 168): „So dürfen wir uns denn über die servile Tendenz in dem treuen Diener seines Herrn von Grillparzer, in dem Stern von Sevilla von Zedlitz, in Hans Sachs von Deinhardstein ꝛc. nicht wundern. Was taten die Dichter und Maler unter Ludwig XIV. anderes? Auch sie malten alle Tugenden und Künste allegorisch zu den Füßen des Thrones. Nur, — und das spricht für den feinen Geist der österreichischen Dichter — nur etwas raffinierter ist der letztern Schmeichelei. Unter Ludwig XIV. legten die Minister dem Könige ihre Talente zu Füßen. Grillparzer läßt den treuen Diener seinem Herrn seine Tugend zu Füßen legen. Unter Ludwig XIV. brachten die Generale dem König ihren Ruhm zum Opfer, Zedlitz läßt seinen Ritter dem König die Ehre zum Opfer bringen. Unter Ludwig XIV. machten sich die Künstler ihre Geschicklichkeit bezahlt, Deinhardstein läßt seinen Hans Sachs sein Herz bezahlt machen. Die französischen Schmeichler sagten etwas plump: Es gibt keinen König ohne Talent, Ruhm und Kunstglanz; die österreichischen Schmeichler sagen viel feiner: Es gibt keine Tugend, keine Ehre und keine Kunstbegeisterung ohne König. Das kommt daher, weil in Frankreich nur der Verstand schmeichelt, in Deutschland aber das Herz." Und S. 170 ist Grillparzer mitgerechnet unter die „neuern vornehmern" Dichter, denen die alte Weise der Schmeichelei zu gemein erscheint, und „die sich nun mit den gesuchten Apotheosen des Despotismus abquälen".

Gleichzeitige Rezensionen: Archiv für Geschichte 12. und 14. März 1828, Nr. 31 und 32 (Graf Mailáth); Wiener Zeitschrift 13. März 1828, Nr. 32 (Hebenstreit); sehr spät im Sammler 3. bis 12. April 1828. Nr. 41 bis 45 (Ermin). Gesellschafter 26. April 1828. — Literaturblatt zum Morgenblatt 1830, Nr. 77. — Wiener Jahrbücher 1840, Band 92, S. 110 (Enk). — Der Brief von Feuchters-

leben an Metzerich, zuerſt in der Grazer Wochenſchrift für Kunſt und Litteratur von Aimé von Wouwermans 8. Oktober 1850, Nr. 8; dann in den Werken VII, 297. — Am abfälligſten unter den Zeitgenoſſen hat ſich der junge Tiroler A. Flir geäußert (Briefe S. 34) 12. März 1828: „Ich habe bereits Grillparzers Stück geſehen und berichte Dir hiermit, daß es keine Letter wert iſt. Keine tragiſche Idee, keine Einheit, keine Phantaſie, keine Sprache.“

Über das Zauberiſche bei Grillparzer.
(Drahomira, Medea, Libuſſa.)

Vortrag, gehalten in der Grillparzer-Geſellſchaft, am 17. Januar 1899.

Grillparzer hat einmal geſagt, man merke es ſeiner geſamten dichteriſchen Produktion an, daß ſie von den Anregungen der Wiener Volksbühne ihren Ausgang genommen habe. Es fehlt noch viel daran, daß dieſe zweifellos richtige Behauptung im Einzelnen genau bewieſen wäre. Denn die Erzeugniſſe der Wiener Volksbühne ſind gerade in den Jahren, da ſie am ſtärkſten auf den jugendlichen Grillparzer einwirkten, ſo reich und ſo mannigfaltig, daß nur wenige Kenner ſie vollſtändig zu überblicken im ſtande ſind.

Immerhin ſind viele äußere und innere Beziehungen zwiſchen Grillparzers Dramen und der vorraimundiſchen Volksdramatik bereits feſtgeſtellt. Daß eine Geſpenſterdichtung wie die Ahnfrau nur auf einem Boden gedeihen konnte, auf dem die Geſpenſterſtücke einen weſentlichen Beſtandteil des Spielplans bildeten, iſt längſt nachgewieſen; daß eine Traumdichtung wie „Der Traum ein Leben“ auf eine günſtige Aufnahme nur bei einem Publikum rechnen konnte, deſſen Phantaſie geſchult und gewillt war, ſich ähnlichen Vorausſetzungen empfänglich hinzugeben, iſt oft hervorgehoben worden. Und anderes mehr. Daß auch das zauberiſche Element bei Grillparzer, wie ich es kurz bezeichnen will, in den zahlreichen Zauberſtücken der Wiener Volksbühne vorbereitet war und durch ſie gefördert wurde, dürfte ſchwerlich zu leugnen ſein, wenn auch die Vorliebe der Romantiker für Märchen und Sage,

[1] Janus, Blätter für Literaturfreunde, Jauer 1902, Nr. 1 und 2.

für das Myſtiſche und Traumhafte, für das Rätſelhafte und Dunkle beſtimmend hinzukam. So wählt unſer Dichter für ſeine Dramen gerne ſolche Stoffe, die in die Welt des Zaubers hineinragen oder aus ihr herausgewachſen ſind. Aber das Verhalten des Dichters zu dieſer Welt des Zauberiſchen iſt nicht während der ganzen Zeit ſeiner dichteriſchen Entwicklung das gleiche geblieben. Und ſo wollen wir in der folgenden Betrachtung nicht ſo ſehr darauf den Ton legen, daß Grillparzer überhaupt in den Gefilden des Zaubers heimiſch geweſen, als vielmehr den Nachweis liefern, daß er allmählich dieſe Welt zu verlaſſen ſich anſchickt. Wie Grillparzer überhaupt bei zunehmender Reife alles mehr Äußerliche zu vermeiden, alles zu verinnerlichen beſtrebt iſt, ſo wird ihm auch das Zauberiſche mehr zur äußeren Hülle, die man abſtreifen, zum bloßen Werkzeug, das man beſeitigen müſſe; er nimmt mit den überlieferten Stoffen, die dieſen Charakter tragen, eine ſtetige Vermenſchlichung und zugleich eine Verinnerlichung und Vertiefung vor, wodurch alles Wunderbare ausgetilgt, alles Übernatürliche und Außerweltliche entfernt, pſychologiſche Erklärung an Stelle dumpfen Staunens, Erkenntnis an Stelle des Glaubens geſetzt wird. Dieſer Prozeß läßt ſich am beſten an den drei Dichtungen Grillparzers darlegen, in denen Zauberinnen die Hauptrolle ſpielen: Drahomira, Medea, Libuſſa; drei Dichtungen, die uns zugleich drei wichtige Stufen in ſeiner Entwicklung repräſentieren und einen ſchönen Überblick über ſein ganzes Schaffen gewähren. Drahomira iſt eine unvollendete Jugenddichtung aus dem erſten Dezennium des 19. Jahrhunderts. Medea ſtammt aus der Zeit ſeines reifſten Könnens, iſt ein Werk des Dreißigjährigen. Libuſſa iſt zwar um dieſelbe Zeit entworfen wie Medea, um die Wende des zweiten und dritten Dezenniums, iſt aber erſt viel ſpäter, in den Vierzigerjahren und zum Teile erſt nach 1848 langſam ausgearbeitet worden, iſt in der letzten Faſſung das Werk des beſchaulichen Greiſenalters

I.

Von dieſen drei Dichtungen iſt „Drahomira“ die am wenigſten bekannte. Grillparzer hat ſie nicht ſelbſt veröffentlicht; ſie iſt unvollendet; nur ein bis in den Anfang des vierten Aktes reichendes

Schema und die ausgeführten erſten Szenen des erſten Aktes liegen uns vor; wenig, aber doch genug, um uns eine Ahnung von Grillparzers Abſichten zu geben.

Drahomira, die Gemahlin des böhmiſchen Herzogs Wratislaw, hat ihren Gatten und ihre Schwiegermutter, die heilige Ludmilla, die nach deſſen Tod die Herrſchaft und die Erziehung ihrer Enkel übernommen hatte, aus dem Leben geſchafft. Sie verteidigt das angeſtammte Heidentum gegen das durch Methudius in Böhmen eingeführte Chriſtentum. In grauſamer Weiſe wütet ſie gegen die Chriſten, beſonders durch ihren Blutrichter Palhog. Achtzehnjährig tritt ihr Sohn Wenzeslawus die Herrſchaft an, zerträgt ſich als Anhänger des Chriſtentums mit Drahomira und ihrer Partei und vertreibt ſeine Mutter auf beſchimpfende Weiſe aus dem Herzogtum.

Grillparzers Stück beginnt damit, daß Drahomira aus der Verbannung zurückkehrt, in der Abſicht, Wenzel zu ſtürzen und ihren zweiten Sohn Boleslaw, den ſie fern von Hof und Menſchen in Waldeinſamkeit hat aufziehen laſſen (wie der König von Polen den Prinzen Sigismund in Calderons „Das Leben ein Traum"), an ſeine Stelle zu ſetzen; in der Abſicht, das Chriſtentum zu verdrängen und die altheimiſchen heidniſchen Götter zu den entweihten, geſchändeten Altären zurückzuführen. Alſo der Kampf der heidniſchen Drahomira gegen das Chriſtentum und der Kampf gegen ihren älteren chriſtlichen Sohn Wenzel zu Gunſten ihres jüngeren Sohnes Boleslaw, in dem ſie einen gefügigen Vertreter ihrer heidniſchen Neigungen und Beſtrebungen zu finden hoffte, wäre der Inhalt des Stückes geweſen. Ihren Zweck ſucht ſie dadurch zu erreichen, daß ſie die Brüder gegeneinander aufhetzt, und die Liebe der Beiden zu einem und demſelben Mädchen, zu Eliſa (von Drahomira wenn nicht veranlaßt, ſo jedenfalls befördert) bringt den Bruch hervor. In einer großen Maſſenſzene des 3. Aktes verlobt ſich Herzog Wenzel mit Eliſa in Gegenwart der Großen ſeines Reichs. Boleslav erſcheint im Thronſaal und fordert Rechenſchaft; er meint offenbar ältere oder beſſer begründete Rechte auf Eliſa zu beſitzen. Er zieht den Kürzern und ermordet den Herzog zu Anfang des 4. Aktes. Vor ſeinem Tode entdeckt Wenzel dem Bruder die blutigen Verbrechen der Drahomira und entfremdet ihr dadurch den bis dahin

folgſamen und vertrauensſeligen Zögling. Die Tragik des Stückes ſollte offenbar darin liegen, daß nun auch dieſer Lieblingsſohn, auf den ſie alle Hoffnungen geſetzt, durch den ſie ihren brennenden Ehrgeiz zu befriedigen geſtrebt, durch den ſie wieder Einfluß auf die Regierung zu gewinnen geſucht hatte, von ihr abfällt. Boleslaw gibt aber mit der Mutter zugleich die ihm von ihr aufgedrängte Religion preis, er entzieht dem Heidentum endgiltig den Boden und kehrt zum Chriſtentum zurück. Drahomira muß am Schluß des Stückes die Sache, für die ſie gekämpft hat, unterliegen, die Götter, denen ſie gedient, beſeitigt, das Chriſtentum in Böhmen ſiegreich und für alle Zeiten befeſtigt ſehen. Mit dem vernichteten Heidentum geht ſie unter. Das Stück hätte, wenn es ausgeführt worden wäre, gewiß große Ähnlichkeit mit Zacharias Werners „Kreuz an der Oſtſee“ gehabt, worin ſowohl der Gegenſatz zwiſchen Heidentum und Chriſtentum als der Gegenſatz der beiden Brüder vorbereitet war. Grillparzer rühmte dem Stoff noch ſpäter, als er ihn für Beethoven zu einem Operntext ausarbeiten wollte, viel Abwechslung und große Charaktere nach und Beethoven ſoll von dem großen tragiſchen Stoff entzückt geweſen ſein. Leidenſchaftliches Pathos wäre der Grundton geweſen, auf den das Drama zu ſtimmen geweſen wäre.

Wie Grillparzer den Stoff in jener ſpäteren Zeit behandelt hätte, das wiſſen wir nicht genauer. In der Jugend aber wäre es, das iſt aus der einzigen fertigen Szene ſicher zu ſchließen, ein echtes und rechtes Zauberſtück geworden, ſo graß und grell, ſo fürchterlich und abenteuerlich, wie ſie eben damals auf der Wiener Volksbühne beliebt waren: Heide. Im Hintergrunde fließt die Moldau, in deren Mitte ſich eine mit Bäumen bewachſene Inſel zeigt. Nacht, Sturm und Donner. Drahomira, ſchwarz gekleidet, mit bloßen Füßen. Ihr aufgelöſtes Haar flattert im Winde. In einer langatmigen Tirade, weitſchweifig und umſtändlich beſchwört ſie die böſen Geiſter, „der Menſchen Herrn, der Leidenſchaften Meiſter“, ungefähr die ſieben Todſünden umſchreibend. Wir erfahren daraus, daß ſie ſich in jener Mitternacht, als ſie von Irdiſchen und Überirdiſchen ausgeſtoßen war — alſo wohl zur Zeit ihrer Vertreibung durch den Spruch des Methudius — ihre Zuflucht zur unterirdiſchen Macht genommen, einen furchtbar

bindenden Vertrag mit den hölliſchen Geiſtern geſchloſſen habe. Wir denken an den Fauſt, der ein Lieblingsſtoff der deutſchen Volksbühne war und gerade in Öſterreich die Ausgeſtaltung zum phantaſtiſchen Zauber- und Spektakelſtück erfahren hatte. Die Beſchwörungsformel ſelbſt verrät uns, daß der junge Dichter geradewegs von der Lektüre des Goethiſchen „Fauſt“ herkommt, deſſen erſter Teil eben damals, im Jahre 1808, erſchienen war; ſie erinnert an die Worte des Erdgeiſts.

Zum Bunde vereint,
Erſcheint, erſcheint!
Aus wallender Flut,
Aus flammender Glut
Aus der Erde Kluft
Aus wehender Luft;
Drahomira ruft!

Darauf: Donnerſchlag. Die Erde bebt, der Sturm heult, die Moldau ſchäumt auf, Blitze durchzucken die Luft; aus Waſſer und Feuer, durch die Luft und aus der Erde erſcheinen Geiſter, die ſich um Drahomira gruppieren. Sie begrüßt ſie als die Ihren. Seit ihrer Vertreibung aus dem Lande durch Methudius, ſeit fünfzehn langen Jahren hat ſie ihre Macht über die Geiſter nicht ausgeübt. Die alte Zeit bringen ſie ihr zurück; ihr ganzes vergangenes Leben rollt ſich vor ihr auf.

Zugleich mit euren luft'gen Reihn umſchweben
Mich die Geſtalten der Vergangenheit,
Und es erſtehn, gleich blut'gen Schatten,
Vergangne Leiden und begangne Taten!

Sie entwickelt den Plan ihrer Rache. Sie erwartet Boleslaw, den Vollzieher dieſes Plans. Ihn feſtzuhalten ſoll ſich vereinen des Zaubers und der Mutterliebe Macht: Ein prächtiges Zauberſchloß ſoll ſich auf ihren Befehl ſogleich auf der kahlen Moldauinſel erheben. Aber die Geiſter weigern ſich, ihr Gebot zu erfüllen und grinſen ihr höhniſch entgegen. Sie beſinnt ſich. In dreien Nächten iſt des „Bundes Friſt erloſchen“, den ſie mit des Abgrunds Mächten geſchloſſen. Darum wollen ihr die Geiſter nicht mehr gehorchen. Aber ſie hat auch das bedacht:

Allein verweg'ne Sklaven, wißt,
Erneute Frist ward mir gegeben,
Die nur sich endet mit dem Leben,
Wenn ich zerbreche dieses Landes Joch;
Der eingedrungne Christenglaube
Morsch und zertrümmert liegt im Staube,
Aus dem er schlangenähnlich kroch,
Und auf der Kirche hingestürzten Trümmern
Die Tempel unsrer alten Götter schimmern!

Jetzt erst gehorchen ihr die Geister. Der Zauberpalast ersteht. Sie jubelt: „Triumph! Das Unnennbare ist vollbracht.“ Die Geister verschwinden, die Gewitterwolken verziehen sich und der Tag bricht an.

Es ist klar, daß ein Drama, das durch diese nächtliche Beschwörungsszene hätte eröffnet werden sollen, auch ähnlich hätte schließen müssen. Die dreitägige Frist wäre abgelaufen gewesen, der Bund mit den Geistern zu Ende, seine Verlängerung unmöglich; denn die geplante Vernichtung des Christentums war mißlungen. Die Geister wären erschienen, ihren Lohn zu fordern, Drahomira zu holen. Nach der Sage ist sie samt Pferd und Wagen von der Erde verschlungen worden, und Grillparzer erzählte Beethoven im Jahre 1823, daß man in Prag noch den Ort zeige, wo das Ereignis vor sich gegangen sei. Mit diesem Verschwinden Drahomiras hätte sein Jugendstück geschlossen und die Bühne des Theaters an der Wien, die er für die Aufführung im Auge gehabt haben mag, war für solch großartige Schlußeffekte wohl geeignet.

Inwieweit sonst der Zauber in die Handlung des Stückes hätte eingreifen sollen, wissen wir nicht. Der Gang der Intrigue scheint es gerade nicht zu verlangen. Manches aber deutet darauf hin, daß Drahomira nicht bloß in eigner Gestalt, sondern auch in einer Verkleidung oder Verwandlung auftreten sollte, wie dies in solchen Zauberstücken häufig geschah. Sie hätte so ihr Rachewerk leichter durchführen können, als dies in den wenigen Szenen, in denen sie unter ihrem Namen auftritt, möglich gewesen wäre.

II.

Der Stoff der Medea, der Stoff des Goldenen Vließes enthielt gar viele Elemente, die einen Dichter hätten reizen können, das Zauberische darin in breitester Weise zur Entfaltung zu bringen.

Gewiß war der Stoff der Wiener Volksbühne nicht fremd, wie ja Oper und rezitierendes Drama ihn seit der Renaissance in den verschiedensten Arten und Formen sich angeeignet hatten. Auch die Dichter, die zu den letzten Vorläufern Grillparzers gehörten, wie Klinger und Soden, beließen dem Stoff all das Abenteuerliche, Fabelhafte und Übernatürliche, das ihm von jeher anhaftete und das in modernen Bearbeitungen oft noch stärker hervortrat als in den Dramen der Antike, z. B. bei Euripides. Bei Klinger wird Medea zum Mord ihrer Kinder getrieben durch das eindringliche, stets erneute, aufreizende Zureden ihrer Mutter Hekabe, die sie beschworen hat und die in einer finstern Wolke über ihr schwebt; die Furien werden selbst auf die Bühne gebracht und am Schlusse erscheint Medea auf ihrem Drachenwagen in den Lüften und nimmt die Leichen der Kinder mit sich. In Sodens Drama sehen wir Medea, wie sie in ihrer Zaubergrotte in ihrem Zaubergewande die Furien beschwört, die erscheinen und ihre Fackeln schwingen. Dann beschwört sie andere Geister, die sie aussendet, ihr vom Ossa und vom Olymp die Zaubertränke zu bringen. Die Geister verschwinden. Sie übt nun — wie im antiken Epos, bei Apollonius Rhodus — ihre Macht an den Elementen, ruft Orkan und Sturmflut hervor. Die Geister kehren zurück und schütten die geholten Kräuter in den Kessel, den Medea mit ihrem Zauberstab umrührt. Am Schluß des Stückes wird sie von Hekabes Wagen mit geflügelten Drachen abgeholt und fliegt auf ihm davon.

Bot so die Entwicklungsgeschichte des Medeastoffes in seinen Grillparzer zunächst liegenden Ausläufern eine solche reiche Verwendung der zauberischen Mittel dar, so fehlte es andrerseits auf der Wiener Volksbühne nicht an Stücken, die alle Bestandteile des Zauberwesens in buntester Abwechslung enthielten. Unter hunderten von Beispielen sei eines erwähnt, das umso merkwürdiger ist, als darin wahrscheinlich eine Anlehnung an den Stoff des „Goldenen Vließes“ vorliegt. In Henslers Stück „Ritter Willibald oder das goldene Gefäß“ gelingt es Willibald, von Genien beschützt und von der Liebe zu Elvira geleitet, das von Ungeheuern und Drachen behütete goldene Gefäß — das Sinnbild der Unsterblichkeit — unter Geisterchören und charakteristischer Musikbegleitung aus der Zyklopenhöhle zu befreien. Die Szene bietet

manche Parallele zum vierten Akt von Grillparzers „Argonauten“ dar.

Das Wiener Publikum und die Wiener Kritik war also nicht bloß vorbereitet darauf, daß dieser abenteuerliche Stoff mit allen zu Gebote stehenden Mitteln der Phantastik und der Zauberei werde behandelt werden, sondern ein Teil des Publikums empfand es sogar als Enttäuschung, daß der reife Dichter diese Mittel bloß mit großer Auswahl und weiser Beschränkung zur Anwendung brachte und auf das persönliche Eingreifen der Geister nach Art seiner „Drahomira“ ganz verzichtete. Ein Wiener Kritiker tadelte es einerseits, daß der Dichter Medea ihr Zaubergefäß immer herumschleppen lasse: Viel natürlicher und wirksamer wäre es seiner Meinung nach immer geblieben, Medeen zwischen die Felsengipfel eines Gebirgs, umgeben von stygischen Wasserfluten und wunderseltsamer Beleuchtung in die schauervolle Beschwörung der Natur versenkt zu zeigen und die Wirkung der geheimnisvollen Zusprache lieber ahnen zu lassen, als den Zauberapparat wie Handswerksgerät dem entweihenden Blicke zudringlich preiszugeben. Andrerseits fand derselbe Kritiker, daß der Zauberei bei Grillparzer die tiefere Basis abgehe, durch welche sie als Grenznachbarin der Poesie erscheinen könnte. So gewinne Medea das seltsame Ansehen einer gemeinen Hexe, der obendrein die Macht versage, wenn sie sie am meisten brauche, z. B. für Jasons Wiedergewinnung. Am unzufriedensten aber war er mit dem Schluß, in dem Grillparzer am weitesten von der bisherigen Überlieferung abgewichen war. Nach den entsetzlichen Rückfällen in die schwarze Seite der Kunst, nach dieser neuen und starken Einmischung des Wunderbaren (bei Kreusas Ermordung) möchte es konsequenter gewesen sein, Medeen auch auf wunderbare Weise in dem grausen Nichts verschwinden zu lassen, womit jede Zügellosigkeit des Geistes und des Herzens nach den Gesetzen der Natur rettungslos ende. Einem Dichter hätten sich hier mannigfache Auflösungen angeboten; auch dem Zuschauer hätte dieser Ausgang nicht widerstehen können. Denn wird nur der uralte Tartarus recht eröffnet — orakelte der dreifach Weise — so klingt auch in jedem Zeitalter und bei allen Völkern der Schlüssel des rauschenden Abgrunds in Mark und Bein nach.

So verlangte man von dem Dichter der Medea eine Löſung wie die des Don Juan und hielt ihm als Ideal eine Dichtungsgattung vor, die er in ſeiner Drahomira ſelbſt nachgeahmt, aber längſt überwunden hatte. Nicht umſonſt war er inzwiſchen durch die Schule der alten und neuen klaſſiſchen Dichtung hindurchgegangen und hatte, an einem leuchtenden Vorbild, an Goethes Iphigenie, gelernt, in welcher Weiſe antike Mythen für die Poeſie der Gegenwart zu verwenden ſeien, wie ſie moderner und humaner, innerlicher und tiefer, pſychologiſcher und wahrer geſtaltet werden müſſen, wenn ſie von neuem eine ſichere Wirkung ausüben ſollen: und alles dies hatte er mit dem Medenſtoff nun ſelbſt getan.

Allerdings iſt auch Medea eine Zauberin wie Drahomira. Von ihrer Mutter, der ernſten Kolcherfürſtin Hekate hat ſie die Macht überkommen, die ihr zum Dienſte dunkle Götter band. Und dieſe Macht iſt an gewiſſe äußere Zeichen, an ihren ſchwarzen Stab, an ihren blutigroten Schleier gebunden, an ihr Blutgerät, wie ſie es einmal nennt. Schon im „Gaſtfreund“ tritt ſie mit dem Gifttrank auf, der für Phryxus beſtimmt iſt. Und am Schluß dieſes Vorſpiels wird ſie von einer Art viſionärer Raſerei erfaßt, in der ſie die Erinnyen aus den Nebeln der Unterwelt aufſteigen ſieht, wie ſie den Fluch über ſie und ihr Haus ausſprechen, ſie und die ihren verſchlingen. Aber die Milderung gegenüber den älteren Stücken liegt doch darin, daß die Furien nicht in Geſtalt auftreten; ja nicht einmal ihr Name wird ausgeſprochen. Allgemein, unbeſtimmt ruft ſie: „Aufſteigts aus den Nebeln der Unterwelt! Drei Häupter, blut'ge Häupter, Schlangen die Haare, Flammen die Blicke, die hohnlachenden Blicke! Höher! höher! Empor ſteigen ſie! Entfleiſchte Arme, Fackeln in Händen, Fackeln! — Dolche! —“ Nicht perſönlich ſprechend werden ſie eingeführt, was immer auf der Bühne ſchwer darſtellbar iſt (wie die Hexen im Makbeth), ſondern Medea glaubt nur in ihrer Sinnesverwirrung, ſie ſprechen zu hören:

Horch! Sie öffnen die welken Lippen,
Sie murren, ſie ſingen
Heiſchern Geſangs:
„Wir hüten den Eid,
Wir vollſtrecken den Fluch!
Fluch dem, der den Gaſtfreund ſchlug!
Fluch ihm, tauſendfachen Fluch!“

Auf den modernen, der antiken Weltanſchauung entfremdeten Zuſchauer übt dieſer Kunſtgriff eine weit größere Wirkung aus, als die leibhaftige Erſcheinung der Furiengeſtalten und ihr wirklicher Geſang.

Seit dem fluchwürdigen Tag der Ermordung des Gaſtfreunds hat ſich Medea aus dem Kreis ihrer muntern Genoſſinnen, von den Freuden der Jagd zurückgezogen in die einſame Wildnis; in dem oberſten Stockwerk eines halbverfallenen Turms haust ſie, ſinnt Zauberſprüche und braut Tränke den langen Tag:

Des Nachts aber geht ſie geſpenſtiſch hervor
Und wandelt umher und klagt und weint.

In dunkelrotem, am Saum mit goldenen Zeichen geſticktem Gewande tritt ſie auf, einen ſchwarzen nachſchleppenden Schleier, der an einer gleichfalls mit Zeichen geſtickten Stirnbinde befeſtigt iſt, auf dem Kopfe, eine Fackel in der Hand. Der Mord, den der Vater begangen, verfolgt ſie unaufhörlich. Sie weigert ſich zuerſt, ihren Vater gegen die fremden Eindringlinge zu ſchützen; dann verſpricht ſie wenigſtens die Götter zu fragen, was ſie gebieten, was ſie geſtatten, und nicken ſie zu, ſo will ſie ihm beiſtehen, den Feind zu bekämpfen und zu vernichten. Sie gibt ſich nicht zufrieden mit düſtrer Ahnungen Schauergeſtalten, die verhüllt und abgewandt vor ihren Blicken aufſteigen, ſondern ſie will volle Wahrheit und Klarheit:

Dunkle Kunſt, die mich die Mutter gelehrt,
Die den Stamm du treibſt in des Leben Lüfte
Und die Wurzeln geheimnisvoll
Hinabſenkſt zu den Klüften der Unterwelt,
Sei mir gewärtig!

Sie befiehlt ihren Jungfrauen, die Höhle, den Altar zu bereiten:

Medea will zu den Geiſtern rufen,
Zu den düſtern Geiſtern der ſchaurigen Nacht,
Um Rat, um Hilfe, um Stärke, um Macht.

Das düſtre Gemach im Innern des Turms, in dem ſie die Beſchwörung vornehmen will, iſt aber mehr ein Tempel als eine Zaubergrotte. Die Bildſäule eines Gottes iſt auf hohem Fußgeſtelle darin angebracht. Die Anrufung der Geiſter, die ſie, mit dem Stabe Zeichen in die Luft machend, vornimmt, ſtimmt in der Form ziemlich genau mit Drahomiras Beſchwörung überein. Nicht

aber das Sündige dieſer Höllengeiſter betont ſie, ſondern deren Macht, deren Einfluß, deren Allwiſſenheit.

Wie in der „Drahomira“ bleibt auch hier der erſte Beſchwörungsverſuch fruchtlos. Aber aus einem andern Grund, weil die heilige Stätte durch eines Frevlers Fuß entweiht iſt. Mit ſteigender Stimme wiederholt ſie daher ihren Ruf:

Allgewaltige! lauſcht meinem Rufen!
Hört Medeens Stimme!
Eure Freundin iſt's, die ruft,
Ich fleh', ich verlang' es:
Erſcheinet, erſcheinet.

Da ſpringt Jaſon hinter der Bildſäule hervor und unterbricht die verfluchte Zauberin, wie er ſie ſchilt. Den Erfolg ihrer Beſchwörung ſehen wir alſo nicht mehr vor uns. Die Höllengeiſter betreten die Bühne bei Grillparzer nicht mehr.

Was wir nun im weitern Verlauf des Stückes von Medea ſehen und hören, hängt mit ihrem Zauberberuf faſt gar nicht zuſammen. Noch einmal zwar erſcheint ſie mit dem Giftbecher, der Jaſon zu töten beſtimmt iſt, wie im „Gaſtfreund“, und für den Drachen hat ſie gleichfalls den Zaubertrank bereitet; aber die eigentliche Handlung des Mittelſtückes: Medeens Liebe zu Jaſon und der Verrat, den ſie an den Ihrigen begeht, iſt von dieſem ihren zauberiſchen Weſen faſt unabhängig. Jaſon ſpricht zwar von ihr als von einer argen, böſen Zauberin; aber er iſt weit entfernt davon, dies ſelbſt zu glauben. Als er ſie zum erſten Mal in ihrer vollen Schönheit erblickt, iſt er nur von dieſer bezaubert:

Biſt du die Zauberin,
Die dort erſt heiſchre Flüche murmelte?
Ein weiblich Weſen liegt zu meinen Füßen,
Verteidigt durch der Anmut Freiheitsbrief,
Nichts zauberhaft an ihr als ihre Schönheit.

Und Milon gegenüber verteidigt er ſie; das Weib, das jenem furchtbar zu ſein ſcheint mit ihren dunklen Augen, meint er eben darum verherrlichen zu müſſen.

Und ebenſo empfindet Medea die Liebe zu Jaſon, die Leidenſchaft, die ihre Sinne verwirrt, daß es in ſchwarzen Wirbel ſich

um ſie dreht, als einen Zauber, und es iſt ein feiner Kunſtgriff des Dichters, daß er ſie, die Zauberin, zu ihrem Vater ſagen läßt:

Vater! Vernicht uns nicht alle!
Löſe den Zauber, beſchwicht'ge den Sturm.
Heiß ihn bableiben, den Führer der Fremden,
Nimm ihn auf! Nimm ihn an!

Von all den Abenteuern und Fährlichkeiten, die Jaſon nach den antiken Sage beſtehen muß, um in den Beſitz des Vließes zu gelangen, iſt bei dem modernen Dichter nichts übrig geblieben als die Beſiegung des Drachen, und auch da iſt mehr Liſt, als Zauberei mit im Spiele. Zwar wiſſen die Argonauten zu erzählen, daß das Vließ im Schlund der Höhle liege, bewacht von eines Drachen giftigen Zähnen, vom Graun verteidigt ſchwarzer Zauberei, beſchützt von allem, was verrucht und greulich; Medeens eigene Schilderung der Drachenhöhle hebt aber mehr die künſtlichen Veranſtaltungen menſchlicher Verteidigung, als das rein Zauberhafte hervor:

In der Höhle liegt's verwahrt,
Verteidigt von allen Greueln
Der Liſt und der Gewalt.
Labyrinthiſche Gänge,
Sinnverwirrend,
Abgründe, trügeriſch bedeckt,
Dolche unterm Fußtritt,
Tod im Einhauch,
Mord in tauſendfacher Geſtalt!
Und das Vließ, am Baum hängt's,
Giftbeſtrichen,
Von der Schlange gehütet,
Die nicht ſchläft,
Die nicht ſchont,
Unnahbar.

Alles alſo menſchliche Veranſtaltungen, die Jaſon mit Medeens Hilfe umgehen oder überwinden kann; nur der Drache bleibt als Reſt der antiken Fabelwelt übrig:

Das Vließ am heiligen Baum,
Ein Drache hütet's, grimm,
Unverwundbar ſeine Schuppenhaut,
Alldurchdringend ſein Eiſenzahn.

Durch Kraft und Stärke iſt er nicht zu beſiegen, nur durch den Zaubertrank, den Medea bereitet hat. Sie reicht ihm den Becher:

Vom Honig des Berges,
Dem Tau der Nacht
Und der Milch der Wölfin
Brauſet drin gegoren ein Trank.

Die kurze Szene, in der wir in die Drachenhöhle ſelbſt hineinblicken, hat Grillparzer in genialer Weiſe dadurch wie mit einem Schleier zu bedecken verſtanden, daß er die Aufregung Medeens, die Angſt und das Grauen Jaſons im Vordergrund aufs lebendigſte darſtellt, was unſere Aufmerkſamkeit völlig in Anſpruch nimmt. Die Überwindung der Drachen ſelbſt entzieht er höchſt verſtändig unſerm Auge, unſre Phantaſie begleitet aber Jaſons geheimnisvolles Verfahren hinter der Szene Schritt für Schritt, geſteigert durch Medeens grenzenloſe Angſt um Jaſons Leben, vergrößert durch Jaſons übertreibende Wiedergabe. Haben ihn ſeine Sinne nicht getäuſcht? War es nicht bloße Halluzination, wenn er ein „Wehe“ hinter ſich vernommen hat? Und iſt Medeens Anteil an dem grauſigen Werk in ſeiner Erinnerung nicht übermäßig angewachſen, wenn er ſpäter zu Kreuſen ſagt:

Den Drachen ſang ſie zaubriſch in den Schlaf,
Und das klang anders als dein reines Lied.
Hättſt du ſie dort geſeh'n im Drachenhorſt,
Wie ſie ſich mit dem Wurm zur Wette bäumte,
Voll Gift der Zunge Doppelpfeile ſchoß
Und Haß und Tod aus Flammenaugen blickte:
Dein Buſen wär' geſtählt gen ihre Tränen.

Der Szene, die wir auf der Bühne tatſächlich geſehen haben, entſpricht das nicht ganz. Aber allerdings bleibt bei Jaſon von da ab ein gewiſſes Grauen vor Medea zurück, das ſpäter, als das Weib zum Hemmnis auf ſeinem Lebenswege wird, in Gleichgültigkeit, Abneigung und endlich in Haß übergeht.

In dem dritten Stück, der eigentlichen „Medea“ tritt rein äußerlich genommen das Zauberweſen ſehr ſtark zurück. Aber es bildet ein nicht unwichtiges Motiv der Handlung und iſt mit großer pſychologiſcher Kunſt dazu verwendet worden, um Medeas

Charakterentwicklung darzulegen. Da ſie auf griechiſchem Boden überall als Zauberin gefürchtet wird, da ihr ohne triftigen Grund Schuld gegeben wird an Pelias Ermordung, da ſie darob flüchtig werden muß und mit ihrer Familie keine Heimſtätte mehr findet, ſo beſchließt ſie, bevor ſie den letzten Zufluchtsort, der ſich ihr bietet, betritt, vor der Begegnung mit dem König von Korinth, ſich aller Hilfsmittel zu entledigen, die ihr noch aus ihrer zauberiſchen Vergangenheit geblieben ſind. Sie will dieſe ganze Vergangenheit abſtreifen, ſie will den ſchweren Schritt tun von der kolchiſchen Barbarei zu Bildung und Sitte des Griechentums und ſie entſagt zum Zeichen deſſen dem hervorſtechendſten und anſtößigſten Merkmal ihrer barbariſchen Abſtammung. Wie man wohl bildlich zu ſagen pflegt, daß man ſeine Vergangenheit begrabe, ſo ſehen wir Medea zu Beginn dieſes dritten Stückes, wie ſie die aus Kolchis mitgenommenen Zaubergeräte der Erde anvertraut. Ein Sklave gräbt eine Grube. Medea legt ihr Gerät in eine ſchwarze, mit Gold verzierte Kiſte:

Zuerſt den Schleier und den Stab der Göttin;
Ich werd' euch nicht mehr brauchen, ruhet hier!
Die Zeit der Nacht, der Zauber iſt vorbei,
Und was geſchieht, ob Schlimmes oder Gutes,
Es muß geſchehn am offnen Strahl des Lichts.
Dann dies Gefäß: geheime Flammen birgts,
Die den verzehren, der unkundig öffnet;
Dies andere, gefüllt mit gähem Tod,
Hinweg ihr aus des heitern Lebens Nähe!
Noch manches Kraut, manch dunkel-kräft'ger Stein,
Der ihr entſprangt, der Erde geb' ich euch.

All dies birgt ſie in den Schoß der Nacht. Sie hat ihr eigenes Herz bezwungen, ſie hat ihre Vergangenheit hinter ſich geworfen. So tritt ſie in die Handlung des dritten Stückes, in die ſchwere Prüfung, die ihr bevorſteht, ohne die Hilfe außerirdiſcher Mächte ein. Das Bitterſte muß ſie über ſich ergehen laſſen: die Verbannung, die Treuloſigkeit ihres Gatten, die Trennung von ihren Kindern und deren Abwendung von ihr. Und zu Beginn des 4. Aktes ſteht ſie in der größten Hilf- und Mutloſigkeit da und wird ſich deren um ſo mehr bewußt, je mehr die wilde Gora ſie zur Rache aufreizt durch die Erzählung von den Schickſalen der

andern Argonauten. Nur in Worten kann ſie ihren Rachegedanken Ausdruck geben, Rachegedanken ohne Kraft zur Rache:

Dem alten Wollen fehlt die alte Kraft.
Ja, wär' ich noch Medea, doch ich bin's nicht mehr! . . .
Die Macht, die mir von meiner Mutter ward,
Der ernſten Kolcherfürſtin Hekate,
Die mir zum Dienſte dunkle Götter band,
Verſenkt hab' ich ſie, dir zu Lieb' verſenkt,
Im finſtern Schoß der mütterlichen Erde.
Der ſchwarze Stab, der blutigrote Schleier,
Sie ſind dahin, und hilflos ſteh' ich da,
Den Feinden, ſtatt ein Schrecken, ein Geſpött!

Ich weiß wohl, wo es liegt;
Da draußen an dem Strand der Meeresflut,
Dort hab' ichs eingeſargt und eingegraben;
Zwei Handvoll Erde weg — und es iſt mein!
Allein im tiefſten Innern ſchaudr' ich auf,
Denk' ich daran. . . .

Da kommt ihr der Zufall zu Hilfe. Die vergrabene Kiſte iſt beim Bau des Altars, den der König zum Dank für Jaſons Heimkehr an der Stätte ihrer erſten Begegnung hat errichten laſſen, gefunden worden; ſie wird ihr gebracht; jetzt iſt ſie nicht mehr ohne Macht. Mit einem Zauberſpruch öffnet ſie die Kiſte.

Der Deckel ſpringt! Noch bin ich machtlos nicht!

Jubelnd ſieht ſie den Stab, den Schleier wieder vor ſich liegen: ihr koſtbares, jetzt ihr einziges Eigentum und Rettungsmittel. Sie nimmt beides heraus:

Ich faſſe dich, Vermächtnis meiner Mutter,
Und Kraft durchſtrömt mein Herz und meinen Arm.
Ich werfe dich ums Haupt, geliebter Schleier!
(Sich einhüllend.)
Wie warm, wie weich, wie neu belebend!
Nun kommt, nun kommt, ihr Feindesſcharen alle,
Vereint gen mich, vereint in eurem Falle!

Hier alſo tritt das zauberiſche Element von neuem in das Drama ein und der Anſchluß an die Sage wird wieder hergeſtellt.

Nach der Sage ſchickt Medea, um ſich zu rächen, an Kreuſa ein Gewand und ein Diadem mit der Bitte, es am Hochzeitstag anzulegen. Als dieſe das Kleid anzieht, geht es in Flammen auf. Bei Grillparzer ſchickt ſie mit dem Vließ, als eine Art Abſchiedsgeſchenk ein koſtbares Gefäß, das die verſengenden Flammen birgt. Aber auch nur ſoweit greift die Zauberei in die Handlung ein, als es unbedingt nötig iſt. Alles übrige verläuft in rein natürlicher Folge. Die Ermordung der Kinder vor allem, die ſie nach ſchwerem innern Kampf vornimmt, iſt ein Werk ihres eigenſten Entſchluſſes, eine von Göttern und Geiſtern ganz unbeeinflußte, rein menſchliche Tat, für die ſie auch ganz allein einſteht.

Und ſo ſteht ſie auch am Schluß des Dramas, in der letzten Szene mit Jaſon nicht als die Zauberin, ſondern nur als das Weib Medea vor uns. Alles Un- und Übernatürliche hat ſie abgeſtreift. Sie iſt zur bloßen Menſchlichkeit zurückgekehrt. Ihr ganzes bisheriges Leben hindurch hatte ſie darnach geſtrebt, von dem verhängnisvollen, mütterlichen Erbteil des zauberiſchen Weſens loszukommen. Sie hatte ſich geweigert, des Vaters Mordbefehl auszuführen; ſie hatte ſich geſträubt, die Götter zu befragen, ſie hatte Jaſon gewarnt vor der Bekämpfung des Drachen und endlich nur widerwillig und ſchaudernd ihm ihre Hilfe dabei geliehen. Sie hatte den Kindern des Pelias die heilenden Tränke verſagen wollen, die ſie von ihr heiſchten; ſie hatte Jaſons ſchweigſam-tückiſchem Anſinnen, den Pelias zu ermorden, keine Folge gegeben; ſie hatte ihr Zaubergerät in den Schoß der Erde verſenkt und gemeint, es auf ewig los zu ſein. Selbſt verbannt, getreten, vernichtet, verlaſſen hatte ſie ſich nicht mehr ſoweit aufraffen können, um es nochmals dem Grabe zu entreißen. Nur als es ihr der Zufall im richtigen Augenblick wieder in die Hände geſpielt, ihr es gewiſſermaßen aufgedrängt hatte, da hatte ſie zur Ausführung ihrer letzten Rache davon Gebrauch gemacht. Nun beſitzt ſie nichts mehr davon. Wieder iſt ſie macht- und hilflos geworden und diesmal auf ewig. Nun haftet ihr nichts Zauberiſches mehr an. Demütig iſt ſie bereit, auf ſich zu nehmen, was die Prieſter in Delphi über ſie beſchließen werden. Tod oder büßendes Weiterleben in Einſamkeit und Öde: „Nach Delphi geh' ich... Dort ſtell' ich mich den Prieſtern

dar, ſie fragend: ob ſie mein Haupt zum Opfer nehmen an, ob ſie mich ſenden in die ferne Wüſte, in längerm Leben findend längre Qual."

Kein Drachenwagen erſcheint, ſie abzuholen; keine Furien ſteigen empor, ihr einen Fluch nachzuſenden. Mit eigener Kraft bahnt ſie ſich den Weg und den Fluch trägt ſie in ihrem eigenen Innern.

Nur das goldene Vließ, das unverſehrt aus dem Brand der korinthiſchen Königsburg hervorgegangen war, nimmt ſie mit ſich und es mag ſich uns die Frage aufdrängen, ob nicht eben dieſem Vließ eine magiſche, übernatürliche, zauberiſche Kraft bei Grillparzer anhaftet. Dem iſt aber nicht ſo. Phryxus hatte das Vließ der Götterſtatue in Delphi von den Schultern genommen, Medeens Vater es ihm geraubt, und Phryxus ihm darob geflucht. Die tragiſchen Schickſale des kolchiſchen Königshauſes ſind aber nach des Dichters klar ausgeſprochener Meinung nicht eine Folge dieſes Fluches, ſondern ſie ſind nur eine Folge dieſer erſten Untat inſofern, als das eine Verbrechen immer neue nach ſich zieht. Nicht als eine Art Requiſit des Schickſals erſcheint das Vließ in jedem wichtigen Augenblick der Handlung; ſondern mehr zufällig iſt es immer dann vorhanden und mit der Handlung verknüpft, wenn eine neue Wendung ſich vorbereitet oder vollzieht. Es birgt weder Glück noch Unglück in ſich; wohl aber laden die Menſchen, indem ſie darum kämpfen, Schuld und Strafe auf ſich und ſchreiten in dieſem Kampf ihrem Untergang entgegen. Als ein Sinnbild für die Nichtigkeit des menſchlichen Strebens, als ein Symbol der Vergänglichkeit des irdiſchen Ruhms erſcheint es und als das hält es Medea ihrem Gatten in der Tiefe ihres beiderſeitigen Elends entgegen:

Erkennſt das Zeichen du, um das du rangſt?
Das dir ein Ruhm war und ein Glück dir ſchien?
Was iſt der Erde Glück? — Ein Schatten!
Was iſt der Erde Ruhm? — Ein Traum!

So hat der Dichter auch dieſes letzte zauberiſche Überbleibſel der alten Sage zu einem ergreifenden Abbild rein menſchlicher Beſtrebungen und Leidenſchaften erhoben.

III.

Das dritte große Drama des Dichters, das in dieſen Zuſammenhang gehört, „Libuſſa“, ſein tiefſinnigſtes Werk, kann hier in ſeinem reichen Gedankengehalt nicht ausgeſchöpft, ſondern nur von einer einzigen Seite betrachtet werden.

Der Stoff der „Libuſſa“ gehört, ſowie der zur „Drahomira“, der älteſten ſagenhaften Geſchichte Böhmens an und reicht noch tiefer als jener in das Reich des Mythus hinab. Nach der alten Chronik, die Grillparzers wichtigſte Quelle war, ſind Libuſſa und ihre Schweſtern Zauberinnen wie Medea, mit der ſie geradezu verglichen werden. Von Kaſcha wird ausdrücklich geſagt, ſie ſei aller zauberiſchen Klugheit voll geweſen; die Tugenden und Kräfte aller Kräuter habe ſie gewußt; in der Medizin ſei ſie erfahren geweſen und in der Wahrſagekunſt. Tetka lehrt das Volk, den Wälder-, Waſſer- und Gebirgsgöttern zu opfern. Von Libuſſa heißt es, ſie ſei dermaßen vorſichtig geweſen und in Erkenntnis der widerwärtigen Dinge ſo vernünftig, „daß ſich auch das Volk bedunken ließ, daß weder vor, noch bei ihrer Zeit ihr kein Menſch gleich geweſen ſei, denn ſie auch viel zukünfftiger Dinge, wenn es die Not erforderte, zu ſagen wußte.“ Sie verkehrt mit den Wahrſagegeiſtern. Sie übertrifft ihre Schweſtern in dieſer Kunſt. Deswegen unterwerfen ſich ihr die Völkerſchaften, deswegen haben ihre Untertanen Zutrauen zu ihr, kommen zu ihr, um ihre Streitigkeiten durch ſie ſchlichten zu laſſen. So oft ſie eine Burg einweiht, ſetzt ſie ſich auf einen hohen Berg, auf ihren hölzernen Stuhl, der ihr Wappen trägt, und weisſagt die Zukunft; Schreiber zeichnen ihre Prophezeiungen auf Birkenrinde auf und die Rollen werden verwahrt. Als ſie die Ihrigen nach Przemyſl ausſendet, zeigt ſie ihnen (ohne daß ſie ihm vorher begegnet wäre) genau den Ort an, wo ſie ihn mit ſeinen zwei Ochſen, die ſie nach Farbe und Ausſehen genau beſchreibt, werden pflügen finden. Ihr weißes Roß (das nicht etwa Przemyſls Pferd iſt, wie bei Grillparzer) wird ihr Führer ſein; an einem eiſernen Tiſch werde er eſſen. Alles trifft genau ein, wie ſie vorausgeſagt hat. Sie treffen ihn beim Ackern; die Ochſen erheben ſich in die Luft, ſenken ſich wieder herab und fahren in einen Felſen, der ſich auftut; ſeine Haſelrute,

die er in den Boden ſtößt, beginnt zu grünen. Przemyſl iſt eben zu der Königsrolle von der Vorſehung beſtimmt.

So iſt alſo die Sage von einer Reihe abenteuerlicher und zauberiſcher Motive durchzogen, die die ſpätere Kunſtdichtung ſogar noch vermehrte; noch der letzte wichtige Vorläufer Grillparzers, Clemens Brentano, hat dem Zauber in ſeinem gewaltigen Werk übermäßig breiten Raum gegönnt. So nahe ſich nun auch Grillparzer in den Hauptzügen der Handlung an die Sage anſchließt, ſo ſehr hat er das eigentlich Zauberiſche aus ſeiner Dichtung verbannt.

Die Mutter Libuſſens und ihrer Schweſtern ſcheint zwar, wie die Medeens, höherer Abſtammung geweſen zu ſein. Eine göttergleiche Frau wird ſie genannt. „Ein Rätſel, wie höhern Urſprungs," habe ſie unter ihnen geweilt, ſagt Libuſſa ſelbſt von ihr. Die Wladyken beugen ſich vor der Schweſtern Abkunft:

> Ihr ſtammet, wiſſen wir, von höhern Mächten,
> Wir ſind ein dunkles Volk, unkundig in den Rechten.

Das Volk ſchreibt ihnen Kenntnis der geheimen Kunſt zu; aber nicht ohne Zweifel. Als Dobromila des Krokus Tod befürchtet, ſagt Wlaſta: „Ei, ſeine Töchter, gar hoch erfahren in geheimer Kunſt, ſie hindern wohl ſein Ende," worauf Dobromila ſpöttiſch zur Antwort gibt: „Ach, die Kunſt, ſie endet auch, oft eh man noch am Ende."

Und was wir nun wirklich von ihnen ſehen und hören, zeigt zwar, daß ſie Aſtrologie betreiben, in der Kräuterkunde und ſonſt in den Naturwiſſenſchaften erfahren ſind, in einem nähern, — wenn auch unklaren — Verhältnis zur Natur ſtehen: in vertraulicher Zwieſprache geſtehen ſie ſich aber ſelbſt die Grenze ihrer Kunſt ein. Als Kaſcha des Vaters Tod in den Sternen geleſen hat, ſagt ſie bedauernd: „Wie gerne bot ſich heilend meine Kunſt." Darauf Tetka:

> Ich ehre deine Kunſt, weil du ſie denkeſt,
> Doch hilft ſie dem nur, der wie du gedacht.
> Wenn du den Kranken mit dem Beſten tränkeſt,
> Er ſtirbt, hält er für Gift, was du gebracht.

Als Krücke mag es ſein, daß ſie noch leiſte
Für ſchwache Seelen, die am Willen krank,
In Wahrheit hilft doch nur der Geiſt dem Geiſte,
Er iſt der Arzt, das Bette und der Trank.
Wenn ich mich über unſern Vater neigte
Und ihm die Sprüche alter Weisheit las,
Der Seinen Not, der Feinde Scheelſucht zeigte,
Er faßte neuen Mut, und er genas.

In geſammelter Beſchaulichkeit gelingt es ihnen, das Entfernte und Zukünftige zu ahnen. Sie ahnen es, daß Libuſſa in eine gefährliche Lage geraten ſei und daß ein Mann ſie begleite. Aber zur vollen Gewißheit bringen ſie es nicht.

Libuſſa teilt mit ihren Schweſtern das ſtille, beſchauliche, einſame Leben, beſchäftigt (wie ſie ſagt) mit — weiß ich doch kaum, womit — mit Mitteln zu den Mitteln eines Zwecks, mit Mond und Sternen, Kräutern, Lettern, Zahlen. Die Kräuterkundige weiß die Mittel zur Heilung zu finden; aber ſelbſt dieſe Kunſt läßt ſie während der Krankheit des Vaters im Stich:

In all der Zeit,
Als ich an ſeinem Bette ſaß und wachte,
Da ſchwebte vor den Augen des Gemüts,
Hatt' ich's gehört nun, oder wußt' ich's ſonſt,
Das Bild mir einer Blume, weiß und klein,
Mit ſiebenſpalt'gem Kelch und ſchmalen Blättern;
Die gib dem Vater, ſprach's, und er geneſt.
In feuchten Gründen, ſchien es, wachſe ſie,
Das Tal von Budeſch mußt' ich immer denken.
Da nahm ich Korb und Griffel und ging hin.
Ich ſuchte, und er ſtarb.

Als ſie nun die Herrſchaft übernimmt und ſich dadurch von ihren, der reinen Beſchaulichkeit hingegebenen Schweſtern trennt, charakteriſiert ſie ſich ihnen gegenüber folgendermaßen:

Die Jüngſte aus dem Kreiſe
Und minder gut vielleicht als ſie und minder weiſe,
Auf ihnen würde Hohes gut beruhn;
Doch handelt ſich's um irdiſch niedres Tun,
Wo zuviel Einſicht ſchädlich dem Vollbringen,
Fernſichtigkeit geht fehl in nahen Dingen.
Wenn nun des Vaters Geiſt auf mir beruht,
So fügt ſich's, wie es kann, und, hoff' ich, gut.

Die Rückkehr in den Kreis ihrer Schweſtern will ſie ſich offen halten, dieſe aber warnen ſie: „Wenn du's noch kannſt, von Irdiſchem umnachtet. Wer handelt, geht oft fehl.“ „Auch wer betrachtet,“ gibt Libuſſa zur Antwort in demſelben Augenblick, da ſie ſich von der Beſchaulichkeit dem tätigen Leben zuwendet.

In dieſem tätigen Leben, in ihrer Herrſchaft nun lernen wir ſie zwar als ſehr kluge und umſichtige, als weiſe und gerechte Regentin kennen; aber keine Spur von Zauberei iſt in ihr vorhanden, es wäre denn in dem Sinne, in dem Primislaus einmal ſagt: „Die Klugheit gilt gar oft als Zauberkraft und iſt's auch oft.“ Allerdings liegt etwas Höheres über ihrem ganzen Weſen von Anfang an. Wie ein Traum, wie ein Märchen erſcheint ſie, die Schöne, Hehre, Hohe dem Primislaus und aller Herzen vermag ſie zu bezwingen. Allmählich aber muß ſie ſich der Sitte und dem Willen ihres Volkes fügen, das ſie ſelbſt lenken möchte, und ihre Klugheit und Vorſicht behütet ſie nur vor dem Ärgſten, ihre Hand einem Unwürdigen reichen zu müſſen. In kühnem Wagnis, in keckem, wohl ausgeklügeltem Rätſelſpiel weiß ſie es einzurichten, daß ſie den Mann ihrer Liebe, der zugleich der Würdigſte und Beſte des Volks iſt, zum Gatten und König erwählen kann. Was ſie in dem Spiel mit Primislaus an ſonderbaren Mitteln anwendet, iſt zwar abenteuerlich und ſeltſam, aber keineswegs übernatürlich. Libuſſa gehört als letzter Sproſſe einem Geſchlecht an, das mit ihr ausſtirbt, das von den Göttern ſeinen Urſprung ableitet, der Generation der Weiſen, der Begabten. Sie vertritt die Poeſie gegenüber der hereinbrechenden Proſa, die Kunſt gegenüber der bloßen Nützlichkeit, die an deren Stelle treten wird. Sie ſteht am Ende einer Zeitperiode, die ſoeben von einer ganz andern verdrängt wird, ungefähr wie Rudolf von Habsburg im Ottokar das ausdrückt mit den Worten:

„Der Jugendtraum der Erde iſt geträumt
Und mit den Rieſen, mit den Drachen iſt
Der Helden, der Gewalt'gen Zeit dahin.“

In Primislaus geſellt ſich Libuſſa einen Genoſſen bei, der, klug und edel, dem Volke näher ſteht als ſie, der deſſen Sinn und Abſicht beſſer kennt als ſie und ſo leichter den großen Prozeß der

Milderung und Mäßigung, der Kultivierung durchführen kann, als es Libuſſa bisher gelungen iſt, der ſeinem Volke die unvermeidliche Übergangsperiode vom Alten zum Neuen erleichtern kann. Er ſoll nach Libuſſas Meinung ein Bindeglied bilden zwiſchen ihr und dem Volk:

Es will das Volk beſtimmte Sprüche.
Was mir der Geiſt in Ahnungen verhüllt
Und in Erinn'rung an des Vaters Weisheit
Mit unbewieſ'ner Sicherheit verkündet,
Sie wollen's prüfen, wollen es begreifen
Und ihres eig'nen Richters Richter ſein.
Sei du der Übertrager meiner Worte,
Kleid ihnen ein, wie's ihrer Faſſung ziemt,
Was ich errate mehr, als faßlich denke,
Und erſt, als heilſam, ſich als wahr bewährt.

Sie hat alſo bisher ihre Ahnungs- und Weisſagungsgabe geübt, ſchreibt ſich aber hier keine übernatürliche, zauberiſche Kraft bei.

Aber auch dieſe Gabe übt ſie jetzt, nach ihrer Vermählung nicht mehr. Sie zieht ſich ganz auf das enge Gebiet der Weiblichkeit als Hausfrau und Mutter zurück, zum Erſtaunen und Schmerz ihrer frühern Genoſſin, der kriegeriſchen, amazonenhaften Wlaſta. Aber ihren kühlern, rein verſtandesmäßigen Gatten hat ſie zu der Überzeugung gebracht, daß der tätige Menſch einer Weihe von oben nicht entbehren könne; rein praktiſch angelegt, lernt er den Wert idealer Güter ſchätzen; er gibt zu, daß der Menſch bei voller Sammlung ſeiner Kräfte tiefer eindringen könne in den Gang der Dinge als ſonſt und er iſt geneigt, den Nutzen und die Möglichkeit einer Vorbedeutung anzuerkennen. Als er daher die Stadt Prag zu gründen im Begriff ſteht, ſo wünſcht er dieſes Werk als Ausfluß des Götterwillens, als Folge eines Winks von oben angeſehen, läßt einen Altar aufrichten und will Opfer weihn. Und von Libuſſa verlangt er, ſie möge „nach ihrem höhern Wiſſen" der Feier vorſtehn in Prieſterart,

Vielleicht, daß die Betrachtung ferner Zukunft
Ein Wort dir eingibt, das den Mut befeuert
Und des Gelingens Hoffnung uns belebt.

Aber Libuſſa weigert ſich. Hatte Medea ihr Zaubergerät vergraben und ſich abſichtlich ihrer höhern Kräfte begeben, ſo ſind

Libuſſen dieſe ihre höheren Kräfte gegen ihre Abſicht unwillkürlich abhanden gekommen. Sie ſtellt das ſo einfach und ſchlicht dar, daß man kaum mehr an übernatürliche, ſondern nur an rein menſchliche, rein geiſtige Kräfte denken darf und ihre Schweſtern faſt ſie jetzt als bloße Naturkundige und Gelehrte auf:

Es ſchweigt der Geiſt ſeit lang in meiner Bruſt.
Ich bin nicht wie die Schweſtern, deren Ausſpruch
Aus ſtrengbewieſ'nen ſichern Quellen rinnt;
Nur manchmal, wenn ich meines Vaters dachte
Und meiner edlen Mutter, die, ein Rätſel,
Wie höhern Urſprungs, unter uns geweilt,
Da kam mich an ein unerklärtes Schauen,
Ich fühlte: alſo muß es, werd' es ſein,
Und ſiehe da! es war; ich weiß nicht, wie.
Doch ſcheint's, nicht nur des Körpers rauhe Gaben,
Die edeln auch des Geiſtes brauchen Übung,
Sonſt ſchlummern ſie auf weichen Kiſſen ein.
Seitdem ich angewohnt, mich deiner Weisheit,
Mich deinem tiefen Sinne zu vertrau'n,
Entſteht kein Bild mir mehr in meinem Innern,
Des Schauens edle Gabe ſcheint verwirkt.

Primislaus weiſt zwar auf den göttlichen Urſprung dieſer Gabe hin: „Die Götter geben nicht, auf daß ſie nehmen, und was du warſt, das bleibſt du ewiglich.“ Libuſſa führt aber alles auf rein geiſtige Anlage zurück:

Auch bin ich ſchwach von meinem letzten Siechtum.
Müßt' ich mich zwingen, ſteigern mit Gewalt,
Der Leib ertrüg' es nicht, glaub, ich erläge,
Obwohl's mich lockte, noch einmal, zum letzten,
Hinanzuklimmen auf des Schauens Höh'n,
In Bild zu kleiden — ſchwerer Ahnung Träume
Und zu verkörpern, was noch weſenlos.
Doch glaub' ich, Primislaus, mehr als die Seh'rin
Liebſt du dein Weib. Ich will ſie dir erhalten.

Obwohl Primislaus die geplante Feier auf dieſe Weigerung hin abbeſtellt, geht ſie doch auf ſeinen Vorſchlag ein und bereitet ſich zu dem Werke vor. Wie Medea ſich noch einmal in das Zaubergewand hüllt, wie Sappho ſich zum letzten Lied ſchmückt, ſo kleidet ſich Libuſſa noch einmal in die dunklen Gewänder, die

ſie einſt an ihres Vaters Seite trug, in die Farbe, in die ihre Mutter und ihre Schweſtern gekleidet waren.

Und ſoll ich ſammeln mich wie ſonſt im Geiſt,
Muß ich mich auch umgeben ſo wie ſonſt.
Die Gabe, wenn ſie friſch, braucht keine Hilfe,
Doch, wird ſie ſchwach, ſo iſt ihr ſelbſt das Äuß're
Ein Notbehelf, ein Anker, der ſie hält.

Auch den Gürtel hat ſie umgelegt, den ſie vom Vater empfangen und der ihr deſſen Gedächtnis und das ihrer Schweſtern wieder in den Sinn bringt. Wlaſta ſpricht ihr die Berechtigung, dieſen Gürtel zu tragen, ab. König Krokus habe ihn den Schweſtern als Jungfrauen, als Unvermählten gegeben, als unberührt von dieſer Erde Harm, als Zeichen eines höhern Stamms und Urſprungs:

Du haſt vermengt dich mit dem Irdiſchen,
Biſt ausgetreten aus dem Kreis der Deinen.
Die Steigerung, die heilige Begeiſtrung,
Dir ſonſt natürlich, iſt nur noch ertrotzt,
Erzwungen. Wag's nicht, du erträgſt es nicht.

Libuſſa will ſich aber von ihrem Entſchluß nicht abbringen laſſen:

Ich will nicht nutzlos ſein im Kreis der Dinge.
Kann ich nicht wirken in der Zeit, die neu,
So will ich ſegnen — euch, das Volk und mich.
Darum ans Werk! Bringt dunkles Harz
Und Bilſenkraut, Stechapfelſamen
Und werft es in die Glut. Wir wollen's ſchlürfen,
Mit Rauch umnebeln unſern matten Sinn,
Daß er im Schlafe wacht und ſchläft im Wachen.

Und wirklich ſehen wir ſie in der letzten Szene, wie ſie vor dem Opferaltar ſich auf ihren goldenen Stuhl niederläßt und in einen viſionären Zuſtand verſinkt, in dem ſie die große Prophezeiung ſpricht, deren Sinn und Gehalt hier nicht näher zu analyſieren iſt. Aber ihre Kraft wird immer ſchwächer und verſiegt endlich; ihr Auge ſchwimmt im Dunkel. Sie wirft ihren Schleier und den Gürtel, der ſie bedrückt, von ſich und ſinkt tot in den Stuhl zurück.

Es will mir ſcheinen, als ob zwiſchen der Rückkehr Medeens zu ihrer Zauberei und der Wiederaufnahme des Prophetentums durch Libuſſa ein weſentlicher Unterſchied beſtehe. Medeens Kraft iſt wirklich an das Zaubergerät gebunden, ohne dieſes iſt ſie macht- und hilflos. Libuſſa ſteigert nur ihre Kraft durch den äußern Apparat, die Kraft zur Viſion muß ſie ſelbſt aufbringen. Ganz klar hat das Grillparzer in der fertigen Tragödie vielleicht nicht ausgeſprochen; daß es aber ſeine Meinung war, iſt aus einer früheren Faſſung deutlich. Wlaſta wünſcht, daß Primislaus Libuſſa zurückhalte, als ſie den Gürtel umnehmen will: „Halt ſie zurück! Ich fürcht', es gilt ihr Leben." Da antwortet ihr Primislaus:

> Du irrſt. Was du für Weſen hältſt und Dinge,
> Es iſt des Menſchen Innres, was ſie ſchafft.
> Sie ſelbſt iſt heilig, nicht ihr Schmuck und Gürtel.

Libuſſa iſt alſo alles in allem genommen keine Zauberin wie Drahomira, wie Medea. Sie iſt eine Prophetin, eine Seherin und das Wort „Seher" gebraucht ſie ſelbſt faſt gleichbedeutend mit „Begabt", mit „Weiſe". Drahomira muß die böſen Geiſter beſchwören, mit denen ſie einen Bund geſchloſſen hat. Medea hat das Zauberweſen von ihrer Mutter überkommen, ſteht aber gleichfalls mit dunklen Mächten in Verbindung und ihre Macht iſt an äußere Zeichen geknüpft. Libuſſa dankt den Göttern nur ihre Anlage, ihre Begabung zu tieferer Einſicht und alles übrige iſt ihr nur Schmuck oder förderndes Mittel, nicht unbedingte Notwendigkeit. Vom Zauberſtück ſeiner Jugend über die moderniſierende und veredelnde Dramatiſierung der antiken Sage in ſeinen Mannesjahren iſt der Dichter im Alter emporgeſtiegen zur rein menſchlichen, rein pſychologiſchen Tragödie, in der für das Außenweltliche und Übernatürliche, für Geiſter und Zauberei kein Platz mehr iſt. „Drahomira" erfordert ein naives Publikum, das geneigt iſt, dem Dichter Zugeſtändniſſe zu machen, wie er ſie zu verlangen allerdings berechtigt iſt. In der „Medea" behält der Dichter nur ſoviel von dem Zauberweſen der Sage bei, als unbedingt notwendig iſt, um die jahrtauſend alte Tradition des Stoffs überhaupt aufrecht zu erhalten. In der Libuſſa wird auch dieſer letzte Reſt beſeitigt oder pſychologiſch erklärt. Nicht in dem flach-aufkläreriſchen, in dem rationaliſtiſchen

Sinne, in dem es ſich Primislaus, anfangs wenigſtens, zurecht legt, ſondern in der Weiſe, daß der Dichter tiefer in den Schacht des menſchlichen Geiſtes hinabſteigt, der menſchlichen Natur mehr zutraut, als der hausbackene Menſchenverſtand. Das Rätſel des äußerlichen Zauberweſens iſt erſetzt durch das größere Rätſel des innerlichſten Seelenlebens, wie es der Dichter in einem andern ſeiner Dramen auf die ſchöne Formel gebracht hat:

Umgeben ſind wir rings von Zaubereien,
Allein wir ſelber ſind die Zauberer.
Was weit entfernt, bringt ein Gedanke nah,
Was wir verſchmäht, ſcheint andrer Zeit uns hold,
Und in der Welt voll offenbarer Wunder
Sind wir das größte aller Wunder ſelbſt.

Ferdinand Raimund.

Rede zur Enthüllung der Gedenktafel in Pottenſtein.
(5. September 1886.)[1]

Ein halbes Jahrhundert iſt verfloſſen, ſeitdem Ferdinand Raimund (am 5. September 1836) zu dieſer Stunde, an dieſer Stätte, die ſeinem Gedächtnis nun immer geweiht bleiben ſoll, in der Blüte ſeiner Jahre aus dem Leben ſchied. Erſchütternd wirkte die Trauernachricht auf die Gemüter in der Hauptſtadt, der einer ihrer Lieblinge ſo plötzlich entriſſen worden war. Von Nah und Fern ſtrömte die Menge zuſammen, als er auf dem Friedhof zu Gutenſtein, ſeinem Wunſch gemäß, in die kühle Erde gebettet wurde; laute Klagen ertönten an ſeinem Grab und pflanzten ſich fort durch ganz Öſterreich, ja, über die Grenzen des Staates hinaus bis München und Berlin, bis Hamburg und London. Denn einen hochbegabten Bühnendichter hatte man in dem Verblichenen zu beklagen, einen ausgezeichneten Schauſpieler hatte man zu betrauern, einen edlen, einen hilfreichen, einen guten Menſchen hatte man zu beweinen.

Einen hochbegabten Bühnendichter! Einen Dichter, der fern von der Schulweisheit erlernter Regeln, abſeits von der breiten Bahn der literariſchen Entwicklung emporgekommen, die Mängel ſeiner Erziehung, die Lücken ſeiner Bildung durch eine reich ausgeſtattete, glühende Phantaſie und durch ein eigenartiges, kräftiges Talent zu erſetzen wußte, der aus dem Dunkel der niederen Lokaldichtung allmählich ſich aufgeſchwungen hatte zu den fernhin ſicht-

[1] „Deutſche Zeitung“ 5. September 1886, Nr. 5273.

baren Höhen der reinſten Poeſie. Ein Zufall faſt hatte den Schauſpieler zum Dichter gemacht; nachdem er ſich aber einmal ſeiner Begabung bewußt geworden war, pflegte er den göttlichen Funken und entzündete ihn zur helleuchtenden Flamme.

Ein treuer Sohn ſeiner Heimat, ein echtes Wiener Kind, trat er das Erbe ſeiner Vorfahren pietätvoll an, wirtſchaftete eifrig mit den überkommenen Mitteln und lehnte ſich in ſeinen erſten Stücken ganz an die alte Wiener Poſſe an, wie ſie durch langjährige Traditionen ſich feſtgeſtellt hatte, nur langſam und ſchrittweiſe daran ändernd und beſſernd. Das Wiener Publikum war an tolle Spektakelſtücke, an Zauber- und Verwandlungspoſſen gewöhnt; Raimund nimmt dieſe Formen auf; er benutzt die reiche Maſchinerie ſeiner Bühne; auch ſeine Perſonen tauchen oft aus der Tiefe herauf oder fliegen mit Vorliebe durch die Luft; lärmend läßt er eine Burg erſtürmen oder leitet die rauſchenden Waſſerfluten über die Bühne. Auch er macht ſich heimiſch im Kreiſe der Zauberer und Feen, der Geiſterkönige und Genien; aber ſchon erweitert er dieſen Kreis, indem er die Jahreszeiten perſonifiziert, Tugenden und Laſter als ſelbſtändige Weſen darſtellt, die Hoffnung und die Zufriedenheit redend und handelnd einführt und in meiſterhafter Handhabung eines gefährlichen poetiſchen Mittels die entzückenden allegoriſchen Geſtalten der Jugend und des Alters vor den Blicken ſeiner Zuſchauer erſtehen läßt. Man war in den Wiener Vorſtadttheatern auf die ſonderbarſten und abenteuerlichſten Verwandlungen gefaßt, und auch Raimund bedient ſich dieſes wirkſamen Kunſtgriffes. Indem er jedoch ſeinen Florian in einen Pudel verwandelt, wird ihm das Tier zum Symbol der unwandelbaren Treue des Bedienten gegen ſeinen Herrn, und indem er die Verwandlung des übermütigen, lebenskräftigen Wurzel in den alten, abgelebten Aſchenmann auf offener Szene geſchehen läßt, wird ſie zur ergreifendſten Darſtellung der Vergänglichkeit alles Irdiſchen, der Wandelbarkeit des Glücks. Man betrachtete auf den Wiener Bühnen die komiſche Figur, den Hanswurſt, als ein unentbehrliches Erbſtück. Raimund gewährt auch ihm Einlaß in ſeine Stücke mit all den platten Späſſen und Wortwitzen, mit all den Freiheiten einer früheren Zeit; und doch zeigt ſich trotz aller Ähnlichkeit ſchon ein großer Fortſchritt; er mildert die Derbheiten,

er merzt die anstößigsten Ungezogenheiten aus; er verflicht ihn mehr mit der Handlung, mit den ernsteren Partien der Stücke. Seit jeher hatte die Wiener Posse die schöne, lebenslustige, heitere Kaiserstadt verhimmelt und hatte die heimischen Lebensgewohnheiten in die Darstellung des Elysiums wie der Unterwelt hineingetragen. Auch in den Raimundschen Stücken weht überall echte, frische Wiener Luft, mögen wir uns in exotischen Ländern, im Geister- oder Feenreiche befinden; in dem Preise der harmlosen Wiener Fröhlichkeit gipfeln seine ersten Stücke. Allmählich aber sehen wir, wie sich dieses allzu niedrig gesteckte Lebensideal läutert und vervollkommt, wie das ausgelassene Phäakenvolk zu mäßigem Lebensgenusse geleitet und in die engen Schranken der bescheidenen bürgerlichen Häuslichkeit zurückgewiesen wird. So bereitet er zielbewußt sein Publikum auf ernstere Stoffe vor. Wie er im „Mädchen aus der Feenwelt“ das ehrgeizige Hinausstreben über die gezogenen Grenzen geißelt, die Treue der Geliebten verherrlicht und der Zufriedenheit den Triumph über Haß und Neid gönnt, so singt er in „Moisasurs Zauberfluch“ ein hohes Lied der Gattentreue. Ein neuer Orpheus, entreißt Hoanghu seine Gattin den Armen des Todes und die widerstrebenden Mächte der Hölle werden überwunden. Gekränkt in seiner dichterischen Ehre durch falsche Beschuldigungen seiner Neider, bringt Raimund seine Muse selbst, die leichtbeschwingte, dichterische Phantasie, auf die Bretter, wie sie sich abwendet von der wüsten Roheit des Lokalsängers und das edle Streben des ihr rein ergebenen Dichters mit ihrer Gunst belohnt. Immer mehr löst er sich so von dem Boden der alten Possendichtung los; der heitere Scherz, die spottende Satire, der unter Tränen lachende Humor nehmen die Stelle des bloßen Spasses ein; psychologische Probleme beschäftigen den Dichter und ihre Lösung gestaltet sich ihm zum Charakterlustspiel; er leiht dem Rappelkopf die krankhafte Reizbarkeit seiner eigenen Seele und versucht es, den schwermütigen, arg getäuschten Menschenfeind durch die Gegenüberstellung seines Ebenbildes zu Selbsterkenntnis und Besserung zu bringen. Er setzt den Gestalten aus dem Wiener Leben bäuerische Figuren mit Glück entgegen. In dieser Gegend machte er die Studien zu jener viel bewunderten naturgetreuen Szene in der Köhlerhütte, aus der uns der harzige Waldesduft entgegenweht;

er zeigt uns, wie in der Seele dieſer armen Häusler das Gefühl der Zugehörigkeit an den heimiſchen Boden mächtig zum Durchbruch kommt, und es gelingt ihm, den ſinnigen Worten ſeiner Lieder die ſelbſtkomponierten ſchlichten und beſcheidenen, aber zu Herzen gehenden Melodien unterzulegen und ſo die großartigſte Bühnenwirkung zu erzielen.

In ehrgeizigem Streben aber griff Raimund nach immer höheren Kronen. Von der Bühne der Vorſtadt blickte er ſehnſüchtig hinüber nach der Bühne des Burgtheaters; von dem burlesken Singſpiel nach dem ihm ſtets unerreichbaren Ideal der Tragödie. Mit Shakeſpeareſcher Kühnheit wollte er die Schickſale der Herrſcher verknüpfen mit den Freuden und Leiden der kleinen Leute; den ernſten Gang des Trauerſpiels wechſeln laſſen mit den luſtigen Sprüngen der tollſten Poſſe. Die ehernen Schritte der Furien wagte er auf der Bühne des Leopoldſtädter Theaters erdröhnen zu laſſen, die finſteren Mächte der Unterwelt mit den göttlichen Schutzgeiſtern in Kampf und Streit vorzuführen, dort, wo die Parodie ſonſt ihr tönernes Szepter geſchwungen hatte; ins Reich der Vergänglichkeit wagte er ſeine lachfreudigen Zuſchauer zu führen. Es gelangen ihm dabei Szenen von hoher dichteriſcher Schönheit, und als ob Leſſings eindringliche Mahnung an ſein Ohr geklungen wäre, bildete er den Engel des Todes als ſchönen Jüngling mit heiterem Blick und lächelnden Zügen, der die Fackel oes menſchlichen Lebens trägt und ſie durch Umſtürzen leiſe löſcht. Aber die ungewohnte ſchwere Rüſtung drückte den Dichter zu Boden; unausgeglichen blieb der Gegenſatz zwiſchen den hochtrabenden Verſen und der dialektiſchen Proſa, und es ging dabei das Wort eines ſeiner Freunde in Erfüllung, daß das Ernſte ihm bloß bildloſe Melancholie ſei, das in unkörperliche Luft verfließe, wie er es nach außen darzuſtellen verſuche.

So kehrte er denn von dieſem phantaſtiſchen Flug nach der Weite zurück in die ihm ſo wohlvertrauten engen heimatlichen Verhältniſſe. Nur von fern neigt ſich die Geiſterwelt in den „Verſchwender“ herüber, und gern glauben wir an die Gewalt der himmliſchen Liebe, an die aufopfernde Treue des Schutzgeiſtes; denn es ſteht jener gegenüber die brennende Leidenſchaft der irdiſchen Liebe; es tritt dieſer zur Seite die hingebende Dankbarkeit

des treuen Dieners in Valentin und ſeinen Kindern. Und dieſer Valentin iſt die hervorragendſte Geſtalt in Raimunds letztem Drama, des Dichters reifſte Schöpfung. An Valentin denken wir zuerſt, wenn wir Raimunds Namen ausſprechen. Er vereinigt alle früheren komiſchen Figuren Raimunds in ſich, abgeklärt und abgerundet; er iſt der Hanswurſt der alten Wiener Bühne in der denkbar edelſten Form, die Apotheoſe des Hanswurſts. Ein Bedienter, wie Florian, erinnert er in ſeiner Furcht vor der Jagd an den mutloſen Simplizius, in ſeiner leichten Neigung zum Trunk an den Harfeniſten Nachtigall. Erſt im letzten Akt erhebt er ſich völlig über jene verwandten Geſtalten. Und da erſt iſt es möglich, daß ihm der Dichter jene Worte in den Mund legt, die in ſchlichteſter Form tiefe Lebensweisheit wiedergeben, die anſpruchsloſen Strophen des Hobelliedes.

Der „Verſchwender“ iſt der End- und Gipfelpunkt der Raimundſchen Dichtung. Wenn irgendwo, ſo hat er ſich hier als ein Volksdichter bewährt, als ein Dichter, der aus dem Volksleben ſchöpft, ſich in die Volksſeele verſenkt und lebensfriſche, warmblütige Volksgeſtalten mit allen ihren Sitten und Gewohnheiten, ihren Vorzügen und Tugenden, ihren Fehlern und Schwächen, nur durch das Medium der Poeſie veredelt, auf die Bühne bringt, der dieſe Volksgeſtalten reden läßt in ihrer Sprache, in ihrem Dialekt, und der, indem er dieſen Dialekt einerſeits mit Kraft und Originalität, andrerſeits mit Maß und Beſchränkung zur Geltung bringt, die Volksſprache ſelbſt verbeſſert und bereichert hat; als ein Dichter, der dem Volke aufdeckt den in ihm ruhenden Schatz von Tüchtigkeit, welcher nur gereinigt zu werden brauchte von manchen Schlacken, um weithin zu glänzen, der dem Volk Ausdauer und Beharrlichkeit, Zufriedenheit und Beſcheidenheit predigt, es hinweiſt auf Tätigkeit und Arbeit als des Lebens höchſte Güter; ein Volksdichter aber auch dadurch, daß er zum ganzen Volk ſich wendet, daß er alle Stände, ohne Ausnahme, die höchſten wie die niederſten, die gebildeten, wie die ungebildeten, vor ſeiner Bühne verſammelt, daß er zum Herzen des Volks den Weg findet, es bildend und veredelnd zu ſich hinaufzieht; ein Volksdichter im wahrſten, echteſten und ſchönſten Sinn des Wortes, wie Deutſchland ihm nicht viele an die Seite zu ſtellen hat.

Aber nicht bloß den großen Volksdichter, auch einen ausgezeichneten Schauſpieler beklagten Raimunds Zeitgenoſſen in dem Dahingeſchiedenen. Denn er war für ſeine Dichtungen ſelbſt der berufenſte Darſteller auf der Bühne. Vom Drange nach der Schauſpielkunſt unwiderſtehlich erfüllt, entlief er als Lehrling dem ihm vom Vater beſtimmten Beruf und bildete ſich in der harten Schule des wandernden Komödiantentums zu dem erſten und vorzüglichſten Vertreter eines Rollenfachs aus, das nach ihm ſelbſt den Namen erhielt. Während er in ſeiner Dichtung den Weg von der Komik zu immer ernſteren Stücken emporſtieg, bis ihm endlich die Verſchmelzung beider Gattungen gelang, hat er als Schauſpieler von tragiſchen Rollen den Übergang zu den komiſchen gemacht. Im alten Wiener Hanswurſtſtück, in der Parodie und Traveſtie, in den Stücken ſeiner fruchtbaren Strebegenoſſen Meisl, Gleich und Bäuerle, entzückte er ſeine Wiener; aber ſeine höchſten Triumphe feierte er in ſeinen eigenen Stücken. Mehr und mehr ließ er die Tropfen ſeines eigenen Blutes in die Hauptperſonen ſeiner Stücke überfließen, bis er endlich im Menſchenfeind ſich ſelbſt abkonterfeite, als Rappelkopf ſich ſelbſt ſpielte. Als Valentin riß er die Zuſchauer zum Lachen und Weinen zugleich hin; die Erkennungsſzene im dritten Akt war Raimunds größter Moment auf der Bühne und das Hobellied preßte ihm ſelbſt Tränen der Rührung aus. So war er denn im ſtande, als Vorkämpfer für ſeine Dichtungen auch im Ausland aufzutreten. Mit und neben Grillparzer führte Raimund die Dichtung Öſterreichs wieder zurück in das deutſche Mutterland, dem ſie ſolange entfremdet war; die „Ahnfrau“, die „Sappho“, die „Medea“ eroberten ſich die ernſte, der „Bauer als Millionär“, der „Alpenkönig“, der „Verſchwender“ machten ſich die komiſche Bühne Deutſchlands untertan. Während aber Grillparzer in ſeinen Stoffen das Eigenſinnig-öſterreichiſche bevorzugte, arbeitete Raimund in ſeinen öſterreichiſchen Stoffen das allgemein Menſchliche heraus; während Grillparzer ſeine Seelenſcham abhielt, raſch ſeine Werke dem Publikum darzubieten und Verkehr mit der Öffentlichkeit zu pflegen, überwand Raimund die ihm ebenſo eignende Scheu, ſein Inneres vor der Menge auszubreiten, und er wurde der beſte Interpret ſeiner Stücke, der Herold ſeines eigenen Ruhms.

Und endlich beklagten ſeine Freunde einen edlen und guten, einen ſtets hilfbereiten und beſcheidenen Menſchen in ihm. Beſcheidenheit hieß ſein Glück, denn er war — um mit ſeinen Worten zu reden — ein Sohn der Erde. Die Einfachheit und Anſpruchsloſigkeit, welche ſeine Dichtungen preiſen, in denen ihr eigenſter Zauber ruht, umgaben ihn ſelbſt. Beſcheidenheit war der Grundzug in dem Weſen des ehrgeizigen Künſtlers und der verhängnisvollſte Zwieſpalt zwiſchen Beruf und Leben tat ſich auf. Er liebte die Beſcheidenheit in der Natur, an den Menſchen, im Leben. Das „ſtill beſcheidene, fromme“ Gutenſtein zieht er der großartigeren Schönheit des Reichenauer Tals vor; „denn nie läßt ſich die wahre Lieb' gebieteriſch erringen, Beſcheidenheit allein kann uns zur Liebe zwingen“. Aber hart hatte ihn, den Bedürfnisloſen, der einſam beim Klang des Saitenſpiels wie ſein dichteriſcher Landsmann dahinſchritt, das Leben angelaſſen. Eine vorſchnell geſchloſſene Ehe konnte nicht Beſtand haben; aber zeitlebens mußte der heißblütige die nur halb abgeriſſene Kette am Fuß nachſchleppen und der einzig Geliebten, die der Troſt und das Glück ſeiner reiferen Jahre war, konnte er zwar ſein Vermögen und ſeine dichteriſchen Schätze, aber nicht ſeinen Namen als Erbe zurücklaſſen. Und wie mußte ihm, dem Begeiſterungsfähigen, das Bühnenleben verhaßt werden, wenn er ſah, wie das, was ihm eine heilige Kunſt war, von andern zum bloßen Gewerbe herabgewürdigt wurde. In fieberhafter Tätigkeit rieb er ſich auf, um die heißerſehnte Ruhe fern von dem Getriebe der Menſchen in ſeinem Landhaus genießen zu können; aber der Übergang zur Untätigkeit war zu raſch, der Gegenſatz zu grell, um ihn völlig zu befriedigen. In melancholiſch-düſterer Stimmung verfolgte er aus ſeiner Einſamkeit den Umſchwung der öffentlichen Meinung in Wien, der ſich zu ſeinen Ungunſten vollzog. Er mußte es geſchehen laſſen, daß eine böswillige Kritik ſeine idealen Beſtrebungen verunglimpfte, die Anfänge eines begabten Rivalen hingegen mit Jubel begrüßte, mit deſſen frivolerer, ſchärferer, pikanterer Poſſendichtung Raimunds reines Kindergemüt nicht konkurrieren konnte. Er begegnete hier einem unbarmherzigen Witz, dem er nicht gewachſen war, einer Fingerfertigkeit, der ſeine Muſe nie hatte gehorchen wollen; er ſah die Zote, die er mit Mühe von der Bühne

verdrängt hatte, im Feierzuge wieder dahin zurückgeführt, das Volksstück wieder in den Schmutz gezogen, aus dem er es mit Anspannung aller seiner Kräfte emporgehoben hatte. Er sah das Publikum durch Charlatanerie irregeleitet, ein Halbgenie, wie er sich ausdrückte, mit phantasmagorischen Trugbildern ein ordentliches Handwerk treiben; er fühlte, daß seine Zeit vorbei sei. Eine tiefe Schwermut gießt sich über seine Entschlüsse und Handlungen aus; sein Nervensystem ist zerrüttet, Wahnvorstellungen drängen sich ihm auf. Hatte er in früheren trüben Tagen sich in die Zauberkreise der Dunkelheit gebannt, die er die melancholische Tochter des Lichts und der alten Finsternis nennt, so wirft er sich jetzt der Finsternis in die Arme, um ihr zu klagen, „was so elend ihn gemacht", und läßt sich freiwillig hinabtragen" von dem Strom des Vergänglichen in der Ewigkeit unbesegeltes Meer". Nur so, fühlen wir, ist Raimund vor dem Schicksal eines Lenau, eines Hölderlin verschont geblieben. Die Dunkelheit der Schwermut wäre wohl auch bei ihm durch die Nacht des Wahnsinns abgelöst worden.

Ein halbes Jahrhundert ist seitdem verflossen. Bis auf wenige vergilbte Blätter sind ausgetilgt die Reste seines menschlichen Wirkens; fast verblichen ist die Tradition seines Bühnenspiels und verklungen der Zauber seines Worts. Aber frisch und unverwelkt stehen seine dichterischen Schöpfungen vor uns da; überdauert haben sie die mannigfachen Wandlungen der Zeit und ihres Geschmacks; als unerreichte Muster verehren sie die Nachstrebenden; unverloren ist diesem Märchendichter das Publikum, das ihm ohne bittere Kritik willig in das glänzende Wunderland seiner Zauberpossen folgt, das den einfachen Wendungen seines weltfrohen Humors gern sich anschmiegt und mit kindlicher Freude sich ihm gänzlich gefangen gibt. Vergessen sind Raimunds Vorgänger in der Wiener Possendichtung und wenig ist übrig geblieben von den Erzeugnissen seiner nächsten Nachfolger; aus seinen Schilderungen baut sich uns Nachlebenden das Bild des alten Österreich auf, der alten Zeit, die, wenn auch nicht in allem, so doch in manchem eine gute gewesen ist.

Ich weiß nicht, ob der Ruf zu dieser Gedenkfeier auch einen der wenigen noch lebenden Freunde Raimunds erreicht hat, der für das Fesselnde und Liebenswürdige des Menschen Zeugnis ablegen

könnte. Viele aber ſind unter Ihnen, die ſo glücklich waren, Raimund ſelbſt noch auf der Bühne zu ſchauen und zu genießen, und dieſen ſteht wohl im gegenwärtigen Augenblick die Geſtalt des Meiſters vor Augen, mit den charakteriſtiſchen Zügen; ſie ſehen im Geiſte den ſprechenden Ausdruck ſeiner Mienen; ſie hören den Klang der Stimme, der uns Jüngeren immer unvorſtellbar bleiben muß. Wir aber, die wir nur den Abglanz ſeines Weſens auf der Bühne geſchaut haben, wir wollen mit jenen danken dem vor fünf Dezennien entſchwundenen Genius, danken für alle die Erhebung und Erquickung, für all die Erheiterung und Anregung, die er uns geſpendet und Öſterreichs künftiger Jugend noch immer ſpenden wird. Und ſo laſſen Sie denn zu des Dichters Bildnis, das zum Segen der herrlichen Gegend für alle Zeiten herabblicken möge, auf dieſen freundlichen Ort, uns emporwenden mit den Worten jenes tiefgefühlten Gedichts, das er in aufwallender Begeiſterung dem Nachruhm eines weit Größeren, als er ſelbſt war, einſt gewidmet hat:

„Dein Name lebt, dem frechen Tod zum Hohne,
Der ſtets der Welt zu früh das Beſſ're raubt.
Schon rüſtet Deutſchland ſich, die Marmorkrone
Zu drücken auf dein ew'ges Dichterhaupt.
Ein Monument ſoll einſt der Nachwelt lehren
(Nicht wie Du ſchriebſt, dies kündet nur dein Lied),
Daß Deutſchland ſeltne Männer weiß zu ehren
Und für der Dichtung Hoheit noch entglüht.
Der Himmel kann dir höhern Lohn noch bieten,
Die Erde tat — was ſie vermag hiernieden! —“

Ferdinand Raimund.

Eine Charakteriſtik.[1]
(1888.)

Motto: „Ich habe öfters an Lebenden, mit denen ich umgegangen bin, an Abgeſchiedenen, deren Schriften ich geleſen habe, bemerkt, daß der Menſch das, was an ihm das Größte und Trefflichſte iſt, ſelten kennt, noch auch dieſen Vorzügen einen Wert beilegt. Was er hat, ſieht er an, wie ein Reichgeborner ſeinen Reichtum, als etwas, das zu ihm gehört, als etwas, das ſich von ſelbſt verſteht, als eine Sache, von der er ausgehet. Aber das, wohin ſeine Wünſche ſich ſehnen, was ihm abgehet, was er ſein Daſein zu erweitern und zu ergänzen nötig glaubt, das iſt es, was ihn aufs ſtärkſte intereſſieret, worüber er alles andere vergißt, warum er alles andere hingäbe, eine Empfindung, die der dritte Zuſchauer nicht begreifen kann. Wenn dieſe Empfindung hoch- und vielbegabte Seelen ergreift, dann verlaſſen ſie den innern weiten Kreis ihres Daſeins und ſchwärmen an denen Grenzen herum, die ihnen ſo gut wie andern geſetzt ſind."

Goethe, Ein Wort über den Verfaſſer des Pilatus.

Ferdinand Raimund (geboren zu Wien am 1. Juni 1790) iſt ein echtes Wienerkind und die rechte Verkörperung ſeiner Vaterſtadt. Als Sohn eines Kunſtdrechslers wurde er zum Handwerk beſtimmt und erhielt nur den notwendigſten Schulunterricht: frei von jedem Bildungsdrucke, aber auch von keinem Hebel moderner Bildung gefördert, entwickelte ſich ſein großes Talent ganz aus ſich ſelbſt. Er wurde zu einem Zuckerbäcker in die Lehre ge-

[1] Aus der Allgemeinen Deutſchen Biographie (Leipzig, Duncker und Humblot) Band 27, S. 736 bis 754 mit Ergänzungen abgedruckt.

geben, aber eine unwiderſtehliche Neigung zur Schauſpielkunſt, durch den Beſuch des Burgtheaters genährt, veranlaßte den früh Verwaiſten, im Jahre 1808 ſeinem Lehrherrn zu entlaufen und zur Bühne zu gehen. Seine Verſuche, in Meidling bei Kralitſchek und in Preßburg bei Kunz ein Engagement zu erlangen, wurden hauptſächlich durch einen organiſchen Sprachfehler vereitelt, den er erſt allmählich durch große Beharrlichkeit überwand. Endlich fand er bei der Hainiſchen Geſellſchaft in Steinamanger ein Unterkommen, wo er alle möglichen Rollen, ſogar den Pierrot in der Pantomime ſpielte und das Elend der reiſenden Komödianten bis zur Neige auskoſtete. Nach der Auflöſung dieſer Truppe wurde er von Direktor Kunz engagiert und ſpielte durch vier Jahre abwechſelnd in Raab und Ödenburg, hauptſächlich Intriguants und komiſche Alte. Aus dieſer Zeit ſind uns ein paar verſifizierte Prologe von ſeiner Hand erhalten, die von einer grenzenloſen Roheit zeugen. Im April 1814 kam er nach Wien in das Theater an der Joſephſtadt, wo er als Karl Moor und Pachter Feldkümmel nicht ohne Beifall debutierte. Zuerſt vorwiegend in ernſten Rollen beſchäftigt (Geßler in „Wilhelm Tell“, Schreckenſtein in den „Pilgern“, Bruno in „Klara von Hoheneichen“ ꝛc.) und in bloßer Nachahmung aufgehend, zeichnete er ſich allmählich durch feinere Schattierung und größere Individualiſierung aus, ſo als Bäckerjunge in „Wilhelm Geiskircher der edle Wiener“, als Simperl in der „Heimkehr ins Vaterland“, in den „Bergknappen von Freiberg“ ꝛc., bis er in der Rolle des eiferſüchtigen Muſikanten Adam Kratzerl in der Lokalpoſſe „Die Muſikanten am Hohen Markt“ von Gleich Frühjahr 1815 die allgemeine Aufmerkſamkeit des Publikums erregte und ſolchen Beifall erntete, daß fünf Fortſetzungen dazu geſchrieben werden mußten. So ſchuf er ſich langſam ſein eigenes komiſches Genre und trat, nachdem er ſchon 1815 im Theater in der Leopoldſtadt gaſtiert hatte, 1817 ganz zu dieſer Bühne über, der er bis 1830 angehörte (erſtes Auftreten am 11. Oktober 1817 als Weißvogel in „Weißvogels Witwenſtand“ von Gleich). 1821 wurde er zum Regiſſeur ernannt; ſeit 1828 führte er unter dem Beſitzer von Steinkeller die artiſtiſche Leitung der Bühne.

Soweit wir aus der höchſt dürftigen, widerſpruchsvollen Überlieferung uns ein Bild des Schauſpielers Raimund in ſeiner

erſten Periode machen können, ſehen wir ihn durchaus von ernſten Rollen zu komiſchen, von Nachahmung zu Selbſtändigkeit übergehen. In den tragiſchen Rollen kopierte er den Schauſpieler Ochſenheimer bis in die kleinſte Nuance, jede Bewegung mit dem Finger, den Mantelwurf, das Vor- und Rückwärtsgehen, ja ſogar deſſen ſchiefen Mund. Noch in ſpäterer Zeit wird hervorgehoben, daß er (in einer Verwandlungspoſſe) die Rolle des Geizigen mit Zügen ausſtattete, die an Ochſenheimers Darſtellung des Molièriſchen Geizigen erinnerten. Sein Pathos muß nach allen Berichten ein übertriebenes geweſen ſein; Bauernfeld nennt ſeinen Karl Moor einfach abſcheulich. Nichtsdeſtoweniger war Raimunds Ehrgeiz damals (und auch ſpäter) nach der Hofbühne gerichtet, wie Grüner, Fritz Demmer, Scholz, Heurteur u. a. um jene Zeit von den Vorſtadtbühnen an das Burgtheater gelangten, und Bauernfeld überliefert uns das drollige Bekenntnis Raimunds: „Ich bin zum Tragiker geboren, mir fehlt dazu nix, als die G'ſtalt und 's Organ". Noch 1819 iſt er in tragiſchen Rollen (als Gottlieb Koke in Zieglers „Parteiwut") aufgetreten.

Auch als Komiker beginnt er mit faſt ſklaviſcher Nachahmung. Seit Stranitzky und Prehauſer war der Hanswurſt auf der Wiener Bühne durch verſchiedene Individualitäten vertreten geweſen, die uns am eindringlichſten Caſtelli in ſeinen Memoiren geſchildert hat. Der „Kaſperl" La Roche wirkte vor allem durch ſeine eckigen Bewegungen, durch ſeine pöbelhafte Phyſiognomie, durch ſeine Hausknecht- und Nachtwächterſtimme, durch die Verballhornung der Sprache (er hängte an das Ende der Worte einfach ein gedehntes a an), mehr durch platte, derbe Späße, als durch Witze; dumme Bediente, in Zauberſtücken tölpiſche Schildknappen waren ſeine Stärke; ihn löſte der „Thaddädl" Haſenhut ab, gewöhnlich ein Geſelle oder Lehrjunge, läppiſch, furchtſam, dumm, dabei vorwitzig und jung, der vor allem durch ſeine feine, gellende, dem Schmettern einer Kindertrompete ähnliche Stimme und durch große Ungeſchicklichkeit wirkte; im ganzen feiner und anſtändiger als La Roche; ſeine Bewegungen runder. Baumann, der, immer voll Ernſt, Rede und Gebärde in Kontraſt zu ſetzen verſtand, war in der Parodie am vorzüglichſten. Der kleine und bucklige „Staberl" Schuſter nützte das Mißgeſtaltete ſeiner Figur zu komiſchen Zwecken

aus, nahm ſich beſonders in fremden Koſtümen drollig aus und lieferte vielbeklatſchte Karikaturen des Wiener Spießbürgers. Alle dieſe Stufen des Wiener Hanswurſts machte Raimund durch. Er kopierte La Roche als Kaſpar in der Zauberzither nnd in den ſonſtigen Knappenrollen; er ahmte Haſenhut und Baumann mit allen ihren Eigentümlichkeiten und Sprachfehlern nach und legte ſich ſogar Schuſters Buckel bei; er ſpielte alle Paraderollen ſeiner Vorgänger, den Rochus Pumpernickel und den Prinzen Schnudi, den Hierophanten in der Alceſte, den Hausmeiſter im Neuſonntagskind und die Verkleidungsrolle in den „Schweſtern von Prag“; ja er wagte ſich ſogar an den Staberl und übertraf nach den gleichzeitigen Kritiken auch in dieſer Rolle die frühern Lieblinge des Publikums. Mehr und mehr kam ſeine eigene Individualität zur Geltung. Eine auffallende Heftigkeit war in allen ſeinen Bewegungen und Gebärden, ein eigentümliches Herumwerfen der Hände und des Kopfes wird hervorgehoben, beſonders aber das Rollen ſeiner großen und lebhaften Augen; ſchnell ſtieß er die Worte heraus, ſo daß man ihm einen fortwährenden innern Grimm hätte zumuten müſſen, wenn dies alles nicht wieder von der andern Seite durch die tiefſte Gemütlichkeit gemildert worden wäre. Feinere Durcharbeitung der einzelnen Rollen, ſtrenges Memorieren, reine Bewahrung des Dichterwortes hatte er vor allen ſeinen Vorläufern voraus; mehr aber als dies alles war es der warme Herzenston, die ernſte ſittliche Grundlage ſeines Weſens, die Reinheit des Gemütes, der Adel der Seele, was allen, auch den roheſten ſeiner Rollen einen höhern Anſtrich verlieh. Die Hauptrollen in den Stücken von Bäuerle, Gleich und Meisl arbeitete er zu kleinen Kunſtwerken aus.

Der Dichter Raimund iſt aus dem Schauſpieler erwachſen. Zuerſt forderten ihn die Ankündigungen der für den folgenden Tag beſtimmten Stücke zu kleinen improviſierten Scherzen heraus; dann verſuchte er, ſich gelegentlich eine neue Arie, ein Kouplet, ein Quodlibet einzulegen, beſonders an ſeinen Benefizeabenden; endlich arbeitete er einzelne Szenen, ja ganze Akte fremder Stücke um. Einiges hat ſich in alten Souffleurbüchern des Leopoldſtädter Theaters erhalten, Repetitionsſtrophen zu der Arie des Hamlet in der Perinetſchen Parodie mit dem Refrain: „Ich kann nicht mehr reden,

ich bring nichts heraus"; ein Lied des Sandelholz in Bäuerles „Verwunſchenem Prinzen" u. a., das meiſte iſt verloren.

Im Jahre 1823 verzögerte ſich Raimunds Benefize aus Mangel eines tauglichen Stückes; er klagte: „Mit unſern Dichtern geht es immer miſerabler, ſie betreiben ihre Kunſt bloß, um Geld herauszulocken, nicht um Ehre zu ärnten, und es iſt zum verzweifeln, was man für Schmierereien leſen muß". Er munterte Meisl zur Dramatiſierung des Märchens „Die Prinzeſſin mit der langen Naſe" (in der alten viel bewährten Fundgrube der Wiener Zauberdichtung: Wielands „Dſchinniſtan") auf, und als dieſer nicht raſch genug damit fertig wurde, griff er ſelbſt zur Feder. „Ich habe jetzt ſehr viel Verdruß wegen meiner Einnahme und trotz aller meiner Bemühung, wer weiß, wie es ausfallen wird. Nach meiner Einſicht ſollte das Stück gefallen können, ich werde auch dem Müller die Muſikſtücke aus meinem eigenen Kopf vorſingen. Morgen überſchicke ich Dir es und bitte Dich um das Urteil Deines Gefühls. Den elenden Schmarn von einem erſten Akt, den ich von Meisl erhalten habe, werd' ich Dir auch ſchicken, damit Du den Unterſchied ſiehſt." Nur zwei Szenen, die in Raimunds Manuſkript fehlen, ſcheint er von ſeinem Vorgänger herübergenommen zu haben. Am 18. Dezember 1823 wurde die zweiaktige Zauberpoſſe: „Der Barometermacher auf der Zauberinſel" zum erſten Male mit großem Erfolge aufgeführt. Bei der dritten Vorſtellung entpuppte ſich Raimund als der Verfaſſer. Die zweifelnden Stimmen der Journaliſtik verwies er in einer öffentlichen Erklärung kräftig zur Ruhe.

Der Barometermacher ſteht ganz auf dem Boden der alten Wiener Zauberpoſſe. Wie Queckſilber, der auf einer Reiſe Schiffbruch erleidet, auf einer Inſel durch die Gunſt einer Fee mit drei Zaubergaben beſchenkt wird, die ihm durch die Liſt einer Prinzeſſin eine nach der andern entlockt werden; dieſe Handlung erinnert an die Fortunatſage, die bei den Wiener Dramatikern bis auf Lembert, Grillparzer und Bauernfeld ſehr beliebt war; Anfang 1815 wurde zu Haſenhuts Benefize ein Stück „Fortunatus' Wunſchhütlein" gegeben; 1819 eine gleichnamige Zauberpoſſe von Stegmayer; die Szenen, in denen Queckſilber ſeinen Gegnern durch die Zauberfeigen lange Naſen anzaubert und ſie dann als

Wunderdoktor wieder kuriert, ſind den Hörnerſzenen des Tieckſchen Fortunat nachgebildet. Noch Wurzels Vorname Fortunatus weiſt auf dieſen Zuſammenhang hin. Eine wenig komplizierte Handlung mit einer nicht tiefen Moral am Schluſſe; viel Verwandlungs- und Dekorationsweſen: ein neuer Midas, vergoldet Queckſilber die Türen und Wände des fürſtlichen Palaſtes, am Schluſſe des erſten Aktes die Erſtürmung einer Feſtung durch Zwergſoldaten, die Flugmaſchinen werden tüchtig ausgenützt. Queckſilber iſt nur eine Metamorphoſe des alten Hanswurſt; ſein Vorname Bartl (Bartolomäus) erinnert an die Kaſperl, Lipperl und Thadädl; er iſt ein herabgekommener Barometermacher, wie Bäuerles Staberl ein Parapluiemacher, wie Sandelholz im „Verwunſchenen Prinzen“ ein abgewirtſchafteter Waberlmacher, wie Spindel in Meisls „Ein Tag in Wien“ ein zugrunde gegangener Seidenfabrikant, wie Würfel in Bäuerles Leopoldstag ein Strumpfwürker ꝛc. (in den herangezogenen Stücken hatte Raimund meiſt ſelbſt mitgeſpielt); er iſt der gemütliche Wiener Bürger im fremden Lande, wie Staberl und andere gern auf Reiſen geſchickt wurden. Die übrigen Rollen ſind ſeinen Mitſchauſpielern in herkömmlicher Weiſe auf den Leib geſchrieben, der ewig ſchläfrige Fürſt Tutu gleicht dem Fürſten Pamſtig in Evakathel und Schnudi; Zoraide hat ihre Biſſigkeit von Hafners „Bürgerlicher Dame“, ihren Namen von Muzäffirs Tochter in Gozzis „Glücklichen Bettlern“ geerbt. Das Stück iſt voll von harmloſen, zahmen, kindlichen Wienerſpäßen; einige Wortſpiele ſtammen aus Abraham a Sancta Clara, der damals Raimunds Lieblingslektüre war; hier ſo wenig wie in den dürftigen Arientexten kann ein namhafter Fortſchritt gegen ſeine Vorgänger konſtatiert werden. Wohl aber ſpürt man die Hand des gebornen Dramatikers im ſtrammeren Aufbau der Akte, in der Retardation am Schluſſe, in der geſchickten Verwendung der Muſik zu komiſchen Effekten; man ſieht, ein ernſter Mann beginnt hier eine Dichtungsgattung ſorgſam zu pflegen, die man bisher immer recht leicht genommen hatte; die Abweſenheit der Zote läßt uns eine reinere Luft atmen, als ſie ſonſt auf ſeiner Bühne wehte, und in leiſen Anſätzen ſenken ſich ſchon die Nebelſchleier jener Märchenſtimmung hernieder, die uns in den folgenden Stücken entzücken wird.

In ſeinem zweiten Stücke: „Der Diamant des Geiſterkönigs“ (zum erſten Mal aufgeführt am 17. Dezember 1824) iſt Raimund ſchon viel ſelbſtändiger. Der Stoff, den vor Raimund ſchon Gozzi dramatiſch bearbeitet hatte, iſt aus 1001 Nacht geſchöpft: die Geſchichte vom Prinzen Seyn Alasnam und dem Geiſterkönig und die Geſchichte von den drei ausgeſetzten Königskindern ſind miteinander verquickt, wobei der Dichter aus dramaturgiſchen, wie aus ſittlichen Gründen manche Änderungen vorgenommen hat. Wielands Idris mag einzelne Züge hergegeben haben. Sechs Statuen hat der Vater, ein Zauberer, ſeinem Sohn hinterlaſſen, die ſiebente fehlt, die wertvollſte, ſchönſte, am ſchwerſten zu erringende, die diamantene. Eduard, von ſeinem Diener Florian begleitet, macht ſich auf, ſie vom Geiſterkönig zu erbitten. Dieſer verlangt dafür ein achtzehnjähriges Mädchen, das noch niemals gelogen habe. Eduard geht auf die Suche und findet ein ſolches in Amine (der Name iſt andern Erzählungen von 1001 Nacht entnommen), die im Lande der Sittſamkeit und Wahrheit als Verbrecherin zum Tode verurteilt wird. Schweren Herzens übergibt er die ihm teuer gewordene dem Geiſterkönig und empfängt dafür die Statue: ſeine Geliebte ſelbſt ſinkt ihm in die Arme, wie Roſenblütchen ihrem Hyazinth in Novalis' Märchen. Und echteſte Märchenſtimmung durchweht das Stück, das keinen Geringern als Anderſen in ſeinen Bann zog und ſogar zu einer freien Umarbeitung („Mehr als Perlen und Gold“) reizte. Beim Barometermacher wird es niemand einfallen, nach einer Idee zu fragen: hier iſt eine ſolche vorhanden. Der ſchönſte Schatz auf Erden iſt der Beſitz reiner und ſchöner Weiblichkeit: in dieſem Grundgedanken gipfelt das Stück; der Mahnruf: „Weh dem der lügt“ klingt laut und kräftig daraus hervor, wie aus der Zauberflöte; und wie dort wird das Erreichen hoher und edler Ziele an ſchwere Prüfungen geknüpft. Von dieſen ernſten Grundlagen hebt ſich die Handlung um ſo kräftiger ab, der bloße Spaß nähert ſich dem Humor.

In der Rolle des Florian Waſchblau zieht Raimund wieder die Bedientenjacke an, die der alte Hanswurſt oft und oft getragen hatte; aber er gießt dieſem ſelbſt neues ſtrotzendes Leben in die Andern. An dieſen gutherzigen treuen Diener, der ſich nicht ſcheut, ſeine und ſeiner Geliebten Siebenſachen zu verkaufen, um ſeinem

verarmten Herrn Unterhalt zu verſchaffen, der dieſem trotz den Bitten und Tränen ſeiner Verlobten in die Lüfte zum Geiſterkönig folgt, der in unnachahmlich drolliger Weiſe ſogar ein Lügenbarometer aus ſeinem Körper machen laſſen muß: an dieſen pudeltreuen Kumpan ſcheint Leſſings Juſt einen Teil ſeines Weſens abgetreten zu haben. Während ſein Herr die ihm auferlegten Proben beſteht, erliegt er ſeiner Neugierde. Wie ſich Juno in Meisls „Orpheus und Euridice“ als Harfeniſt verkleidet und Orpherl ſie für ſeinen Feind, den blinden Seppel hält und ſich umſieht, ſo wird Florian durch die Geſtalt ſeiner Mariandel — ſo nennt ſich ſchon der Hanswurſt als Köchin in Hafners „Megäre“ — zum Umſehen bewogen. Zur Strafe wird er in einen Pudel verwandelt, wie ſchon in Marlowes Fauſt Mephiſtopheles den Dick in einen Affen und den Robin in einen Hund verwandelt zur Strafe dafür, daß ſie ihn mutwillig herbeiriefen; wie ſchon Waſtl-Papageno in Meisls Parodie der Zauberflöte für ſeine Beſchimpfung gleich einem Hunde bellen mußte. Raimund konnte ſich hier der Modetorheit nicht entziehen, die in Mozarts Oper eine ganze Menagerie auf die Bühne brachte, in zahlreichen Kinderkomödien ſich amüſierte und dem Eſel des Timon ebenſo zujubelte, wie dem Stier, der die Prinzeſſin Europa entführte. Und wenn Raimund am Schluſſe des Aktes die ganze Bühne mit Pudeln anfüllt und in einen See verwandelt, ſo kopiert er bloß Perinets Fortſetzung der Zauberzither, wo Terramontanos Leute, in Fröſche, und Zumio, in einen Stockfiſch verwandelt, die Köpfe aus einem tiefen Rohrſumpf emporrecken und das Quaken noch lange nach dem Fallen des Vorhangs gehört wird. Der Theatermaſchiniſt war ja der Wiener Poſſe ſeit alter Zeit ganz unentbehrlich. Raimund aber machte aus dieſer Notwendigkeit eine Tugend, indem er einen wichtigen Fortſchritt der Handlung damit verband und Florians Verwandlung ſymboliſch verwertete. Florian iſt ferner dumm, gefräßig und verliebt wie der echte Hanswurſt; er iſt beim Abſchied von der Geliebten um den Gugelhupf beſorgt, den ſie ihm verſprochen, wie jener Zumio ſeine Palmire für ein heimiſches Speckknödel hingäbe; er ſingt vom Eſſen wie die Köche bei Hafner und Perinet, wie Theſeus und Ariadne in der gleichnamigen Parodie, und mit Baumſchabel in „Evakathel und Schnudi“ kann er ſagen:

„Ein' Ochſenteilung, ein' Hetz', ein' Execution und ein' Kramelſterz,
Das ſind die vier beſten Ding' für ein gefühlvolles Herz."

In allem iſt Florian der Typus des Wieners, nicht zuletzt in der grenzenloſen Liebe zu ſeiner Vaterſtadt. Wie Grillparzer wurzelt Raimund ganz im Boden ſeiner Heimat; wie Grillparzer verſteht man ihn und ſeine Werke nur dann, wenn man vom Kahlenberg das Land ſich rings beſehen hat; wie Grillparzer liebte Raimund ſein Wien und deſſen Bewohner, auch wo er ihre Schwächen einſah und verurteilte. Schon Wolfgang Schmelzl und Jakob Sturm hatten das Lob der Donauſtadt laut verkündigt; ſeitdem Stranitzkys luſtige Reiſebeſchreibung in der „ſchönen herrlichen Reſidenzſtadt Wien" ihr Ende gefunden hatte, wurde auch die Wiener Poſſe zur Stätte dieſes Lobes. Der vazierende Schneidergeſell Criſpin in Hafners „Schweſtern von Prag" eröffnet den Reigen: „Aber das iſt wahr, daß Wienn eine ſo ſchöne Stadt iſt, als ich in meinem Leben geſehen hab', ich bin doch die vornehmſten Städt' durchgereiſt, ich bin doch zu Pariß, zu Neapel, zu London, zu Venedig, zu Gumpoldskirchen, zu Währing und in mehreren Hauptſtädten geweſen, doch eine ſo ſchöne Stadt, wie Wienn, hab' ich noch nie geſehen." So winden alle Poſſendichter bis auf Huber und Meisl der Stadt Wien einen Ehrenkranz und Bäuerle ſingt ſein allbekanntes:

„Ja nur ein' Kaiſerſtadt, ja nur ein Wien!"

Hier durfte Raimund nicht zurückbleiben. Schon ſein Barometermacher war durch die halbe Welt gereiſt, war in den kälteſten und heißeſten Zonen, in England und in Italien, in Tirol und in Ungarn, am Rhein und an der Moſel geweſen; nirgends aber hatte er ſich ſo wohl gefühlt, als in Wien ſamt ſeinen alten Vorſtädten; den vollendetſten Ausdruck erhielt dieſe Lokalpoeſie in Florians Verſen, durch die ſich dieſe erſte von Raimunds meiſterhaften Geſtalten für alle Zeiten das Herz der Wiener gewann:

„Denn mir liegt nichts an Stammersdorf und an Paris;
Nur in Wien iſts am beſten, das weiß man ſchon g'wiß."

Wie ſich hier ein faſt wörtlicher Anſchluß an die alte Tradition aufdecken läßt, ſo noch für manche andre Figur und manche

andre Szene des Stücks; ſogar der liebliche, kleine Genius Kolibri trippelt den Winziwinzis und Pizicchis der frühern Stücke nach. Parodie und Traveſtie war auf der Wiener Volksbühne zu Hauſe. Im Volksſchauſpiel vom Dr. Fauſt wurde nach des Helden ergreifendem Ende auch Hanswurſt zum Spaß vom Teufel geholt. Kurz-Bernardon ſetzte dem geſpreizten Alexandrinerpathos der aſiatiſchen Baniſe des Gottſchedianers Grimm ſeine groteske Prinzeſſin Pumphia entgegen. Jeder bedeutenden Novität des Burgtheaters folgte die Parodie in der Vorſtadt eiligſt nach und weder Shakeſpeare noch Schiller wurden da verſchont; in der Parodie des Hamlet wetteiferten Ludwig Gieſeke und Joachim Perinet; der erſte dramatiſche Verſuch des jungen Caſtelli war ein traveſtierter Lear; man verbot den echten Schiller, während die Parodien ſeiner Stücke erlaubt wurden; ja es bezeichnet ſo recht die Unbefangenheit, mit der dieſe Gattung in Wien gepflegt wurde, daß es möglich war, die Parodie dem Verfaſſer des parodierten Stücks ſelbſt im Druck freundſchaftlich zuzueignen. Die Schickſals- und Geiſterſtücke, zumal Grillparzers Ahnfrau hatten eine Schar von Parodien und Karikaturen im Gefolge, unter denen Meisls oft geſpieltes „Geſpenſt auf der Baſtei“ hervorragt. Hier ſchließt ſich die bekannte unſinnige Szene an, in welcher Zephiſes ſeinem Sohn erſcheint, und auch der Lakonismus dieſes Geiſtes: „Ich bin dein Vater Zephiſes und ſage dir nichts als dieſes“ iſt nur die glückliche epigrammatiſche Faſſung einer längſt vorbereiteten Wendung; Perinet legte dem Geiſt von Hamlets Vater beim erſten Auftreten bloß die Worte in den Mund: „Ich bin ein Geiſt und darf nichts reden.“ — Am beliebteſten unter allen war die mythologiſche Karikatur. Blumauers Äneide wurde von Gieſeke auf die Bretter gebracht. Der ganze Olymp mietete ſich auf den Wiener Theatern ein. Perinet und Meisl ſchwelgten in ſolchen Stoffen. Gemächlich macht Papa Jupiter in ſeinem Boudoir Toilette, läßt ſich von Lichoris den Bart ſalben, von Ganymed die Sandalen wichſen und führt zahlloſe Eheſtandsſzenen mit ſeiner eiferſüchtigen Gattin auf. Wie ein Wiener Laternenbube kommt Ganymed am Morgen mit einer großen Lichtputze auf einer Stange und löſcht die Sterne der Reihe nach aus. Cerberus iſt in dieſen Poſſen ein grober Wiener Hausmeiſter mit drei Köpfen, der — ſtatt des Sperrſechſers —

mit Krapfen befriedigt wird, die Furien Fratſchelweiber vom Naſchmarkt oder Schanzel und die elyſäiſchen Felder ſtellen jenen Teil des Wurſtelpraters vor, in dem es am luſtigſten hergeht. Auch dies ſetzt Raimund fort; zwar nimmt er ſeine Figuren zunächſt nicht aus der antiken Mythologie, aber er ſchafft ſich ſeine eigene Geiſterwelt ganz nach den alten bewährten Rezepten: den Geiſterkönig Longimanus mit ſeinem Kammerdiener Pamphilius (Pamphili iſt eine Art von Schimpfwort in Öſterreich), mit den Feen und Druden, den Zauberern und Feuergeiſtern. Longimanus, der gutmütige Hitzkopf und Polterer, lecker und kindiſch, faul und ſchwachköpfig, war wie der Fürſt Tutu auf den Schauſpieler Korntheuer berechnet, bei dem nach Caſtellis Schilderung alles lang war: Geſicht und Naſe, Füße und Hände, in deſſen Vortrag etwas langſames, ſchleppendes, faules, in deſſen Bewegungen ein unbeſchreibliches Phlegma war. So konnte er in dieſer Rolle ſich ſelbſt ſpielen und einige Anſpielungen auf perſönliche Schwächen des Darſtellers mögen den Reiz dieſer prächtigen Rolle für die Eingeweihten noch erhöht haben.

Der Erfolg des „Diamant“ war ein großer; in $1^1/_2$ Monaten wurde er 21 Mal vor ausverkauftem Haus geſpielt und nach der 50. Aufführung am 30. Mai 1825 mußte der erſchöpfte Darſteller des Florian in einem Epiloge bekennen, er ſei durch das viele Reißen ſo zuſammengeriſſen, daß ihm die Krankheit aus allen Knopflöchern herausſchaue. Die Lieder, beſonders das Abſchiedsduett: „Mariandel, Zuckerkandel meines Herzens bleib geſund; Floriani, um dich wan' i, wenn du fort biſt, jede Stund,“ waren auf allen Lippen; Raimunds dichteriſcher Ruf war feſt begründet; ſein drittes Stück übertraf aber auch die künſten Hoffnungen ſeiner Verehrer noch beiweitem.

Der Stoff zu dem romantiſchen Originalzaubermärchen „Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär“ iſt von Raimund zwar frei erfunden worden, gehört aber doch dem großen Stoffkreis vom „Träumenden Bauer“ an, den wir ebenſo bei Shakeſpeare und Holberg, wie in der Operette des 18. und dem Wiener Volksſtück des 19. Jahrhunderts verfolgen können: der übermütige Glückspilz, der wieder in ſein Nichts zurückſinkt. Die Einkleidung, die Erlöſung der Fee Lacrimoſa aus ihrer ſelbſtver-

ſchuldeten Verbannung intereſſiert uns wenig; nur wie ſich das üppige Wienerleben mit ſeinen Soireen und Hauskonzerten im Geiſterreich abſpiegelt, zieht uns an. Der Zauberer Buſtorius aus Warasdin und der Magier Ajaxerle aus Schwaben, die beide in ihrer heimiſchen Mundart reden, ſind Überbleibſel aus der älteren Wiener Poſſe, die es, in der Hauptſtadt eines polyglotten Staates entſtanden, liebte, die verſchiedenen Nationalitäten charakteriſierend vorzuführen. Der radebrechende Spazzo Camino Leopold Hubers („Das Sternenmädchen im Meidlinger Walde"), der Tiroler Waſtl Schikaneders, der Böhme waren Typen. Von Prehauſer bis Caſtelli iſt die Schwäbin auf der Bühne heimiſch. Meisls „Schwabenwanderung" verpflanzt die Schwaben nach Ungarn. Umgekehrt iſt „Der Ungar in Wien" ſchon der Titel einer Poſſe von Martinelli (1774) und in Meisls „Ein Tag in Wien" ſoll dem Juratus Tolpatſch aus Arad nichts geringeres bewieſen werden, als daß ein Tag in Wien eine ganze Lebenszeit in Arad aufwiege. Raimund hat die beiden Fremdlinge köſtlich individualiſiert; als ſein Stück in Peſt aufgeführt wurde, mußte der ungariſche Zauberer in einen böhmiſchen verwandelt werden.

Eine zweite Gruppe bilden die allegoriſchen Geſtalten. Die volkstümliche Dramatik konnte zu keiner Zeit auf dieſes mit Unrecht angefeindete Kunſtmittel verzichten, durch welches die deutſchen Dramatiker des 16. Jahrhunderts ebenſo wie Calderon und Goethe in großartiger Weiſe zu ergreifen und zu erſchüttern verſtanden. Raimund nimmt es mit den höchſten Muſtern auf. Die Wiener Dramatik hatte ihm hier wenig vorgearbeitet; wohl erſcheinen Tugend und Laſter bei Perinet und Meisl im Traveſtierten Herkules; wohl führt letzterer das Schickſal in einer recht gelungenen Szene in der Unterwelt vor („Amor und Pſyche") und perſonifiziert die Wahrheit und alle Leidenſchaften („Eſel des Timon"). Über dieſe ſchwachen Anſätze war Raimund ſchon im Diamant hinausgekommen, wo er die Hoffnung und die Jahreszeiten mit ein paar kecken Strichen ſkizzierte. Jetzt liegt Schürzung und Löſung der Intrigue in den Händen von Haß und Neid einerſeits, der Zufriedenheit andrerſeits; unter Lacrimoſens Gäſten finden wir den Morgen, den Abend, die Nacht, die Trägheit und andere allegoriſche Figuren, ſogar den Blödſinn. Will man aber ſehen, was

Raimund aus dem ihm von ſeinen Vorgängern überlieferten Material gemacht hat, ſo muß man die geniale Verwandlungsſzene des zweiten Akts mit der entſprechenden Szene des „Luſtigen Fritz“ vergleichen, wo die Satire, der Wahnſinn, Laſter und Luxus, Kaprize und Mode, Kompliment und Koketterie, Luftſchlöſſer und Schulden, Hoffnung und Begierde, endlich Armut und Schande auftreten. Die Armut verflucht den hartherzigen Fritz: „Du ſelbſt wirſt vergebens nach Hülfe flehen und verzweifeln“; das Laſter führt ihn in das Haus des Luxus; mitten im beſten Wohlleben wird der Übermütige in ſeine vorige armſelige Geſtalt verwandelt, mit einem Schlag in die Hütte der Armut verſetzt, wo abgenagte Knochen und Tränen ihm Speiſe und Trank vertreten; die harpyenähnlichen Geſtalten der Schulden ſchlagen ihre Klauen in ſein Fleiſch, Wahnſinn und Verzweiflung geben ihm den Bruderkuß, die Hoffnung mit dem Lilienſtengel — das ganze iſt ein Traum — geleitet ihn wieder ins Leben zurück. Aus dieſem dürftigen Szenengerippe mit dem Quodlibet des Wahnſinnigen hat Raimund eine ergreifende, tief ſymboliſche Darſtellung menſchlicher Vergänglichkeit geſtaltet: wie der reich und protzig gewordene Wurzel von der Jugend verlaſſen, von hohem Alter heimgeſucht ſeinen Reichtum verflucht und plötzlich zum bettelnden Aſchenmann wird mit Butte und Krücke. Dieſen allegoriſchen Geſtalten hat er das warme Blut bis in die Fingerſpitzen getrieben. Jugend und Alter ſind wunderbar kontraſtiert; wie Sommer und Winter im alten Volkslied, im alten Volksſpiel oder bei Hans Sachs (der Sommer als rösleter Jüngling, der Winter mit der Pelzhaube) ſtehen ſie einander gegenüber; der Kontraſt erſtreckt ſich auf ihre Begleitung, auf die ganze Umgebung, auf Landſchaft und Witterung. Erſchüttert es uns bis ins Innerſte, wenn Goethes Fauſt, den wir ſolange durchs Leben begleitet haben, endlich als alter Mann uns entgegentritt, ſo doppelt und dreifach, wenn dieſe Verwandlung vor unſeren Augen auf der Bühne geſchieht, und nicht mit der abſchreckenden Gräßlichkeit eines vereinzelten Naturſpiels wie in Grabbes „Herzog von Gothland“, ſondern mit der verſöhnenden Milde eines unabweislichen Lebensprozeſſes:

„Jugend, ach! iſt dem Alter ſo nah durchs Leben verbunden,
Wie ein beweglicher Traum Geſtern und Heute verband.“

In dieſer Verwandlungsſzene faßte Raimund ſein ganzes ſchauſpieleriſches Können zuſammen: „Der Mann iſt ſo wahr — rief Devrient dabei aus — daß ein ſo miſerabler Menſch wie ich ordentlich mitfriert und leidet.“ Und dennoch übertraf er ſich als Aſchenmann in der Glanzrolle ſeiner erſten dichteriſchen Periode. Wenn der Gebeugte, Gebrochene mit dem Rufe „Ein Aſchen! au weh!“ hereinhumpelte, wer mochte das alte „Auwedl! Auwedl!“ wieder erkannt haben, mit dem weiland La Roche als Kaſperl bei ſeinem Auftreten wahre Lachſalven zu entfeſſeln pflegte. Die komiſche Figur war zur humoriſtiſchen erhöht worden: „Was bin ich für ein miſerabler Menſch! Ein Aſchen! Was war ich? Und was bin ich jetzt?“ Die Töne des Aſchenliedes erklingen; Text und Melodie von herzergreifender Einfachheit und Schlichtheit; eine Satire auf alle Stände, ein Rundblick über die Welt, wie Merkur auf ſeiner Erdenreiſe in Meisls „Entführung der Europa“ nichts Gutes entdecken konnte:

„Alles iſt aus ſeinem Gleiſe geſchritten,
Paläſte ſind entſtanden aus Bauernhütten.
Die Diener ſind Herren geworden, die Herren verarmen,
Jeder denkt an ſein Ich, man findet kein Erbarmen.
Keiner kann eine gnädige Frau von einer Köchin unterſcheiden,
Denn beide tragen Federn, Spitzen und Seiden.“

Raimunds Verſe aber ſind kürzer und knapper, und ſchmiegen ſich der Melodie prächtig an. In den Refrain drängt der fromme Katholik die ſtete Mahnung ſeiner Kirche an die Vergänglichkeit alles Irdiſchen zuſammen; aber ein ſiegreicher Glaube an das Edle und Gute durchbricht den düſtern Flor. In der Einfachheit und Anſpruchsloſigkeit liegt der Zauber ſeiner Dichtung. Am Schluß des Stücks läßt die Zufriedenheit die „Quelle der Vergeſſenheit des Üblen“ entſpringen und macht alle in beſcheidenen Grenzen glücklich. Zufriedenheit iſt der Ruf, der aus dem Stück heraustönt und alles überſchallt. Fröhlichkeit in beſcheidenem Glück iſt das Lebensideal der Raimundſchen Poeſie, und auch hier trifft er mit ſeinem Zeitgenoſſen und Landsmann Grillparzer aufs nächſte zuſammen.

„Man muß ſtets luſtig ſein
Und ſich des Lebens freun,
Außer man hat kein Geld,
Nachher iſt's freilich g'fehlt,“

ſo hatte noch der Barometermacher geſchloſſen, ganz in der alten Weiſe der abgelebten Wiener Poſſe, in der es immer Sonntag geweſen, immer am Herde der Spieß ſich gedreht hatte, wo der Himmel in Wirklichkeit voller Geigen hing, wo die Bühne ſich in einen Kälberſchlegel verwandelte oder eine Art Schlaraffenland darſtellte, wo die Götter am Schluß „Schunkenfleckerln“ auf die beglückte Menſchheit regnen ließen.

„Drum will ich luſtig ſein
Und mich des Lebens freun!“

hatte auch noch Florian geſungen. Dem rückverwandelten Wurzel dagegen werden die Worte ewig in den Ohren klingen, mit denen die Jugend von ihm Abſchied nahm:

„Brüderlein fein! Brüderlein fein!
Mußt mir ja nicht böſe ſein!
Scheint die Sonne noch ſo ſchön
Einmal muß ſie untergehn.“

Das gutmütige Phäakenvolk iſt aus dem Traum des Genuſſes aufgerüttelt und wird in die engern Schranken bürgerlichen Lebens zurückgewieſen, zu Fleiß und Arbeit gemahnt.

Die Wiener ließen ſich dieſe heitere Lektion gern gefallen. „Der Bauer als Millionär“ wurde am 10. November 1826 zum erſten Mal aufgeführt, die erſten zwanzig Vorſtellungen hatten bereits 26.000 fl. eingetragen; bis zum Frühjahr 1827 war er ſchon 51 Mal, bis zum Oktober bereits 84 Mal bei vollem Hauſe gegeben worden. Im Theater an der Joſephſtadt gab man eine Pantomime: „Colombine aus der Feenwelt“, in welcher Platzer als Pamphilius Pflanzerl eine getreue Kopie Raimunds in Kleidung, Bewegungen, ja ſelbſt in den Geſichtszügen lieferte; eine andere: „Das Feenmädchen“. Eine Parodie „Das Lerchenfeldermädchen oder das Fiſcherweib als Millionärin“ ſcheint ſich bloß auf das Mödlinger Theater gewagt zu haben; aber Meisls Stück „Fee Sanftmut und Fee Gefallſucht“, das Raimund ſelbſt auf ſeiner Bühne ankündigen mußte, iſt mit ſeinem Fabian Tintenmann doch auch mehr Parodie als Nachahmung.

Raimunds erſte Stücke bilden eine aufſteigende und geſchloſſene Gruppe. Ohne die geringſte Beimiſchung fremder, ge-

lehrter Elemente ſind ſie unmittelbar aus der volkstümlichen deutſchen Dramatik hervorgegangen, welche ſich in Öſterreich zu einer Zeit noch erhalten hatte, da ſie im übrigen Deutſchland längſt einer gelehrten Renaiſſanceliteratur gewichen war. Das geſamte Erbe zweier Jahrhunderte liegt vor ihm und er ſchöpft daraus mit beiden Händen. Vom Hanswurſt Stranitzkys und Prehauſers führt der Pfad ſchnurgerade zu Florian und Wurzel, um dann leider erſt nach mancherlei Irr- und Abwegen beim Valentin anzulangen. In dieſen drei Stücken ſchafft Raimund unbewußt, inſtinktiv, völlig naiv; für ſie, aber auch nur für ſie gilt Grillparzers ausgezeichnete Charakteriſtik, daß der geſunde Sinn der Nation Raimunds natürlich anmutige Werke hervorgebracht habe, daß das Publikum ebenſoviel daran gedichtet habe, als er ſelbſt, daß es der Geiſt der Maſſe geweſen, in dem ſeine halb unbewußte Gabe wurzelte.

Schon während der Arbeit am „Mädchen“ geht eine Wandlung in Raimund vor. Der durch die großen Erfolge geſteigerte Ehrgeiz des Künſtlers ſteht im ſchroffen Gegenſatz zu der angebornen Beſcheidenheit ſeines Weſens; der Beruf des Komikers zu ſeiner ernſten, ja düſteren Gemütsanlage, ſein Drang nach öffentlicher Wirkſamkeit zu ſeiner heißen Sehnſucht nach Natur und Weltabgeſchiedenheit. Er wird ſich der Mängel ſeiner Erziehung, der Lücken ſeiner Bildung bewußt; er wollte über das, was das Theater ihm bieten konnte, ſeine Kenntniſſe erweitern. Es iſt uns von mehreren Seiten bezeugt, daß er ſich die Werke Shakeſpeares, mit dem einige Kritiker ihn verglichen hatten, kaufte und ſie aufs eifrigſte ſtudierte; wir dürfen es Bauernfeld glauben, daß er auch mit demſelben Heißhunger über Calderon, den damaligen Beherrſcher des Burgtheaters, hergefallen ſei. Ein gelehrtes Element drängt ſich nun in ſeine Schöpfungen ein, er will mit den größten Dramatikern der Weltliteratur, denen er allerdings an Begabung kaum nachſtand, kühn rivaliſieren; er ſucht nach Stoffen; der alte Drang nach der Hofbühne erwacht wieder in ihm; er drängt den Spaß faſt ganz zurück zu gunſten eines Ernſts, der nicht ſelten an Schwulſt und Bombaſt grenzt. Traurige Lebenserfahrungen befördern dieſe innere Wandlung. Wenn wir den Anekdoten, die Raimunds bisherige Biographen erzählen,

trauen dürfen, ſo hat ſich der Leidenſchaftliche einer Liebesgeſchichte wegen zu Raab ins Waſſer geſtürzt und war halbtot herausgefiſcht worden. Ein anderesmal wieder ſoll ihn der Tod einer Geliebten halb wahnſinnig gemacht haben. Sicher iſt, daß er im Jahre 1819 um die Hand der Tochter eines Cafetiers in der Leopoldſtadt, Toni Wagner, anhielt und daß ihm dieſe ſeines Standes wegen verweigert wurde; niemals dürfe er es wagen, ſeinen Fuß in das Haus des angeſehenen Bürgers zu ſetzen, war der harte Spruch des Vaters. Dies trieb ihn einer Theaterkollegin, Louiſe Gleich, der Tochter des Poſſendichters und Romanfabrikanten, in die Arme, der er aber noch vor der Hochzeit überdrüſſig wurde, ſo daß er bei der Trauung nicht erſchien. Ein Skandal in Schauſpielerkreiſen wurde im vormärzlichen Wien wie ein Staatsereignis behandelt; das Publikum, das, wie Raimund ſelbſt geſtand, keine Kenntnis von ſeiner Denkungsart und ſeinem Herzen hatte, ergriff gegen ihn Partei, zwang ihn, ein paar Tage ſpäter, am 8. April 1820, die Trauung vornehmen zu laſſen und verurſachte ſo „ſein Unglück im bürgerlichen Leben“. Er trennte ſich bald von ſeiner Frau und fühlte ſich von neuem zu Toni hingezogen; aber nur heimlich konnte ſie ihm — anfangs wenigſtens — angehören und nicht vor dem Altar, ſondern nur vor einer Marienſäule in Neuſtift ſchwuren ſie ſich ewige Treue. Auch dieſes Verhältnis war jedoch durch Raimunds grundloſe Eiferſucht und aufbrauſende Leidenſchaftlichkeit getrübt. In den zahlreichen Briefen an Toni machte er ſeinem gepreßten Herzen Luft, in einer halb rhythmiſchen, verſtiegenen, oft an Jean Paul gemahnenden Proſa wühlte er ſeine Schmerzen aufs Papier; ſolche Tiraden laufen dann meiſt in Betrachtungen aus, wie die folgende: „Du weißt, wie wenig wahre Freuden mir das Leben bringt, weil mein Gemüt zu Leid geboren iſt. Doch hat die Trauer beſſerer Menſchen einen tröſtenden Begleiter: Höheres Bewußtſein.“ Dazu kam die Überanſtrengung in ſeinem aufregenden Beruf. Im Jahre 1825 verfiel er in ein Nervenfieber (einen „unbegreiflichen Nerventraum“ nannte er es), das ihn durch vier Monate der Bühne entzog und von dem er nur durch die raſtloſen Bemühungen ſeines Freundes Dr. von Lichtenfels genas. Am Tage vor ſeinem Wiederauftreten (7. Oktober 1825 als Hausknecht in Korntheuers „Alle ſind verheiratet“)

druckte der „Sammler“ den ersten lyrischen Versuch Raimunds ab: „An die Dunkelheit“. Wie Lacrimosa die stille Nacht apostrophiert, an deren Busen sich so oft ihr sinnend Haupt gelegt hatte, so besingt er hier die arme Dunkelheit, die melancholische Tochter des Lichts und der alten Finsterniß, das freudearme Kind des Strahlengottes, in deren stillem Tempel ihn des goldenen Friedens sanfter Hauch umwehte. Ein ernster Prolog zur Rückkehr des Komikers in die Welt.

Noch vor der ersten Aufführung des „Mädchens“ hatte Raimund am 24. September 1826 ein neues Stück abgeschlossen, das aber erst am 8. Januar 1828 auf die Bühne gelangte: „Die gefesselte Phantasie“. Er wollte seinen Neidern gegenüber beweisen, daß man auch ohne ein Gelehrter zu sein, ein unschuldiges Gedicht ersinnen könne: „Gelehrsamkeit allein verfasset kein Gedicht, Wissen ist ein goldener Schatz, der auf festem Grunde ruht; doch in das Reich der holden Lieder trägt uns nur der Phönix Phantasie“. Es ist der Zwiespalt in seinem Innern, den er hier verkörpert; er will seinen eigenen Drang nach Bildung zum Schweigen bringen.

Woher hat Raimund die Anregung dazu empfangen? Volkstümliche Gedichte unserer Literatur, wie Wolfhart Spangenbergs „Gansskönig“, worin die ehrsame Frau Phantasey den Dichter in die Lüfte entführt, waren Raimund nicht bekannt. Darf man ihm Vertrautheit mit Goethes Gedichten zumuten, mit dem begeisterten Hymnus auf die ewig bewegliche, immer neue, seltsame Tochter Jovis, sein Schoßkind, die Phantasie? Ob er etwa durch Grillparzer davon Kenntnis hatte, wie in Lope de Vegas Kolumbus der Held von der Phantasie zum Thron der Vorsehung gebracht wird, vor dem Religion und Götzendienst um Amerika streiten, und wie er auf ihren Schwingen zu König Fernando fliegt? Ob ihm desselben Spaniers Zwischenspiel „Der Poet“ bekannt war, wo Donna Livia ihre Hand nur dem besten Dichter erteilen will und wo der närrische unerschöpfliche Poet wirklich den Sieg davonträgt? Näher liegt es, an den Sängerkrieg auf der Wartburg zu erinnern, den Kuffner 1819 für das Theater an der Wien dramatisiert hatte, und an Wielands parodistisches „Urteil des Midas“, das in Meisls Karikaturoper „Orpheus und Euridice“ auf dem

Leopoldſtädter Theater fortlebte. Jedenfalls war es ein romantiſcher Gedanke, die Dichtung ſelbſt zum Gegenſtand der Dichtung zu machen und die Figur des Narren zeigt deutlich, wie der Schüler ſeinem bewunderten Shakeſpeare nachſtrebte. Rührend aber bricht auch hier das Geſtändnis des Dichters, auf das Hobellied vordeutend, durch die komiſche Maske durch: „Undankbare Welt! Da glaubt ſo mancher oft, er wär' allein der Narr im Haus, da kommt ein andrer her und ſticht ihn wieder aus; und dieſer andre wird von einem andern Andern dann verdrängt und ſo zerſtreiten ſich die armen Narren ums traurige Narrentum. Ein jeder möcht' der größere ſein, und jeder narrt ſich ſelbſt. O eitle Narretei, o närr'ſche Eitelkeit! Ich wollt', ich hätt' brav Geld, dann mach' ein' Narr'n, wer will!"

Schon das oft umgearbeitete Manuſkript zeigt, wie es diesmal Raimund nicht von der Hand ging. Die ernſten Partien des Stücks ſind wenig gelungen; die Zauberſchweſtern Vipria und Arrogantia reichen an ſeine früheren Perſonifikationen nicht hinan und laſſen, ſo ernſt ſie gemeint ſind, eine ſatiriſch-parodiſtiſche Auffaſſung leicht zu; der königliche Hirte Amphyo iſt eine ſchwächliche Geſtalt; ſein lahmes Preisgedicht fällt gänzlich ab; ſelbſt die zart gedachte Phantaſie kann ſich mit der „Jugend" an Lebenswahrheit, Lieblichkeit und Schalkhaftigkeit nicht meſſen.

Nur *eine* Perſon des Stücks iſt mit der alten Kraft gezeichnet, wenn ſie auch mehr einen Rückfall in die derbere Art des Barometermachers bedeutet: Der Harfeniſt Nachtigall. Die jetzt ausgeſtorbene Wiener Vorſtadtfigur des Harfeniſten gehörte zum ſtehenden Apparat der vorraimundiſchen Poſſe. In Gieſekes „Traveſtiertem Äneas" ſingt der Harfeniſt vor Dido die Geſchichte der Eroberung von Troja. Pan und Orpheus in Meisls Traveſtien ſind nichts als Bierhausharfeniſten; dem erſten erkennt Midas für ſein „Ludeln, ſein göttliches Dudeln" den Preis zu vor Apollos ſingendem Rezitieren; der zweite erſingt ſich mit ſeinem unſinnigen Quodlibet: „Altes Eiſen, Meſſing, Blei, Lumpen, Fetzen, Hahnenſchrei ꝛc." das Herz der Juno. In dem Stücke „Sylphide, das Seefräulein" wechſelten Raimund und Schuſter in der Rolle des blinden Harfeniſten miteinander ab. Daß Raimund in der Kneipſzene nicht allzu dick aufgetragen habe, zeigt der Ausſpruch des Cerberus bei Meisl: „Es iſt kein Menſch, es iſt nur ein Wiener

Harfeniſt.“ Wie dieſer urwüchſige, ungeſchlachte Wiener Naturſänger auf fremden Boden verpflanzt und endlich ſogar der Phantaſie, die er nicht kennt, von der er niemals etwas gehört hat, gegenübergeſtellt wird, wie er harmlos alles, was die Gefeſſelte in ihrer Verzweiflung ausſtößt, mit fieberhafter Eile nachkritzelt, ſogar ihre Schimpfworte; wie er nun ſeinerſeits zu fluchen beginnt und wie er endlich, als er nichts zu ſtande gebracht hat, doch ſoviel Geiſtesgegenwart beſitzt, um ſich im entſcheidenden Augenblick mit einem alten Gaſſenhauer eigener Fabrikation aus der Schlinge zu ziehen: alles das waren zwar Szenen von unverwüſtlicher Komik, von echtem Grobianismus; aber ſie nahmen einen zu geringen Raum in der Ökonomie des Stückes ein, als daß ſie für die ſchwächeren Teile hätten Erſatz leiſten können.

Während die „Phantaſie“ noch im Pulte lag, arbeitete Raimund in der Zeit vom 19. März bis 20. Juni 1827 ſein ernſteſtes Stück: „Moiſaſurs Zauberfluch“ aus, das am 25. September im Theater an der Wien in Szene ging. Den Grundgedanken, die Verherrlichung der ehelichen Liebe und Treue über das Grab hinaus hat ihm ſein eigenes Herz eingegeben. „Nicht nur die Leidenſchaft muß uns zwingen, uns nie zu verlaſſen, ſondern unſere Ehre, unſer edler Sinn. Was ſich ſo eng gekettet, darf nie zerreißen. Noch im Tode will ich dich umſchlingen und nur dann wirſt du erkaltet meine Hand aus der deinen ziehen“ (an Toni). So umſchlingt Hoanghu ſeine Gattin Alcinde, als ſie ſich bereits dem Tod in die Arme geworfen hat. Märchenhafte Züge, wie das Diamantenweinen, bot Gozzi (Die glücklichen Bettler „Wenn auf meiner Naſe Roſen wachſen und ich echte Perlen weine, ſo werde ich dem Himmel Dank ſagen und es natürlich finden“). Das Hauptmotiv iſt eine Miſchung der Orpheusſage mit der Alceſtefabel, für welche beide Tradition von Gluck her in Wien vorhanden war und die beide in der Parodie lebendig waren. Durch Grillparzer, der ſeit Anfang der Zwanzigerjahre tief im Euripides ſteckte, mag er auch auf das antike Drama hingewieſen worden ſein; er führt den Genius der Tugend mit dem Genius der Vergänglichkeit im Wortwechſel vor, wobei ihm die Unterredung zwiſchen Thanatos und Apollo in der Alceſte des Euripides vorgeſchwebt haben mag. So poetiſch alle dieſe Szenen auch ge-

dacht ſein mögen, zur Durchführung reichte ſeine Kraft nicht aus und Grillparzer hatte Recht, ihm zuzurufen: „Das Ernſte iſt ihnen bloß bildloſe Melancholie; wie Sie es nach außen darzuſtellen ſuchen, zerfließt es in unkörperliche Luft. Im Komiſchen haben Sie mehr Freiheit und gewinnen Geſtalten, dahin ſollte Ihre Tätigkeit gehn.“ Diesmal fehlte die komiſche Rolle ganz, ja Raimund ſpielte anfangs gar nicht mit und wenn das Stück trotzdem nicht mißfiel, ſo lag dies hauptſächlich daran, daß man im Theater an der Wien an ernſtere Stoffe gewöhnt war. Diesmal hatte die unvermeidliche Parodie leichtes Spiel. Auf der Leopoldſtädter Bühne ſpielte die Krones die Hauptrolle in „Moiſaſuras Hexenſpruch“ von Meisl; da verbietet Alcinde den Kaffee und ihr Volk wird zu Butter. Eine andere witz- und geiſtloſe Parodie wurde im Theater an der Joſefſtadt ausgeziſcht. Tugend und Vergänglichkeit erſchienen da als Dummheit (Simplicitas) und als Hausmeiſter!

Einen großen, durchſchlagenden Erfolg erreichte Raimund erſt wieder, als er auf den Boden, von dem er ausgegangen war, zurückkehrte. Im Sommer 1828 wurde „der Alpenkönig und der Menſchenfeind“ gedichtet, am 17. Oktober zum erſten Mal aufgeführt. In dieſem Stück hatte Raimund wieder die Hauptrolle; hier konnte er ſich ſelbſt ſpielen, ſich ſelbſt in Szene ſetzen; zu ſeinem Rappelkopf hat ſich Raimund ſelbſt Modell geſeſſen; er ſuchte ſich durch dieſe poetiſche Kopie von eigenen krankhaften Stimmungen zu befreien, er machte ſich mit romantiſcher Ironie über ſich ſelbſt luſtig. Seit ſeiner Krankheit häuften ſich die Klagen über die Undankbarkeit der Welt, gegen welche er mit dem weiſen Mißtrauen einen ewigen Bund ſchließen wollte; nur die heilige Natur ſei fähig, ihn mit den Beleidigungen auszuſöhnen, womit ihre abtrünnigen Söhne das ſchlichte argloſe Gemüt ihrer beſſeren Brüder ſo grauſam zu verletzen und zu verderben ſuchen; es häufen ſich aber auch die Ausbrüche ſeiner leidenſchaftlichen Erregtheit. „Ich kann Dir nichts ſchreiben, als daß mein Herz betrübt iſt bis in den Tod. Wenn ich heute durch mein leidenſchaftliches Betragen Dich beleidigt habe, ſo verzeihe mir, wenn Du kannſt — ſchreibt er an Toni. Ich fühle es tief in meinem Innern, daß ich Glück und Ruhe vergebens über dieſer Erde ſuche, ich bin nur geboren,

um mich und andere zu quälen, die das Schickſal in meine Nähe ſtellt.“ Aus ähnlichen Stimmungen heraus iſt der Menſchenfeind konzipiert worden. Und charakteriſtiſch genug geht der Dichter über die Urſachen von Rappelkopfs Mißtrauen und Menſchenhaß, die ſchon anfangs bis zum Verfolgungswahn geſteigert erſcheinen, raſch hinweg und beſchäftigt ſich faſt das ganze Drama hindurch nur mit der Heilung dieſes Zuſtandes, welche dadurch bewirkt wird, daß Rappelkopf ſein eigenes Benehmen, ſich ſelbſt vor ſeine eigenen Augen gebracht ſieht. Der Alpenkönig, eine milde, ſegnende Gottheit, verwandelt ſich in die Geſtalt Rappelkopfs, dieſen in die Geſtalt ſeines eigenen Schwagers. Als ſolcher muß er in ſein Haus zurückkehren und dort ſeinen Doppelgänger in übertriebener, karikierter Rappelköpfigkeit wirtſchaften ſehen. Er beginnt die Grundloſigkeit ſeines Argwohns, die ganze Ungerechtigkeit und Tollheit ſeines Benehmens einzuſehen, er beginnt ſeinem Ebenbilde zuzureden, es zu beſänftigen. Da kehrt ſich der Alpenkönig gegen ihn ſelbſt, ſie geraten in Streit. Rappelkopf weiß, daß ſein Leben an das ſeines Doppelgängers geknüpft iſt, daß ſie zwei Körper, aber nur eine Seele beſitzen und muß es nun geſchehen laſſen, wie dieſes ſein zweites Ich ganz außer ſich gebracht, zerrüttet, toll, ſich für vergiftet hält, den Verluſt ſeines Vermögens erfährt und ſich in den Fluß ſtürzt: eine Hinrichtung bei lebendigem Leibe, ein Selbſtmord widerwillen. Im Tempel der Erkenntnis findet Rappelkopf ſich ſelbſt und ſeine Familie, ſein Vermögen, ſein Glück wieder. Ein pſychologiſch wahreres, an Entwicklungen reicheres Thema, ſagt Grillparzer, hat noch kein Luſtſpieldichter gewählt; es war eine hohe dichteriſche, eine ebenſo hohe ſchauſpieleriſche Leiſtung.

Für den Charakter darf man kaum auf Molières Miſanthrope oder De Lisles Timon le misanthrope, eher noch auf Shakeſpeares Timon verweiſen. Näher liegt Meisls „Eſel des Timon“, wo der (wenig individualiſierte) Menſchenfeind auf Jupiters Befehl von Merkur geheilt und im Tempel der Ceres von Sokrates mit guten Lehren regaliert wird oder „Der Berggeiſt“ von Gleich, wo ein Herr von Mißmut dadurch geheilt wird, daß der Berggeiſt ihm in verſchiedenen Geſtalten entgegentritt. Raimund, dem auch ein bekannter Wiener Sonderling als Modell vorgeſchwebt

haben ſoll, geht aber über die bloße Verwandlungspoſſe, der er im Mädchen noch huldigt, hinaus. Schon im Moiſaſur wird ein Geſtaltentauſch vorgenommen: eine junge Seele in einen alten Körper gezaubert. Man wäre verſucht, hier wie dort an Gozzis „König Hirſch“ als Vorbild zu denken, wenn Raimunds Bekanntſchaft mit dem italieniſchen Märchendichter nicht erſt in eine ſpätere Zeit fiele; erſt *nach* dem Verſchwender wollte er deſſen „Raben“ für die deutſche Bühne bearbeiten. Boten ihm denn nicht aber auch die deutſchen Romantiker, insbeſondere Jean Paul und E. T. A. Hoffmann das Motiv der Doppelgängerſchaft dar? Mußte es einen Schauſpieler von Raimunds Talent nicht reizen, mit ſo großen Aufgaben zu wetteifern, wie ſie Molières und Kleiſts Amphytrio, wie ſie Shakeſpeares Komödie der Irrungen aufſtellen? Und endlich, wenn die parodiſtiſche Tendenz der Wiener Bühnen ſich nicht bloß auf die Dichter, ſondern auch auf die Darſteller erſtreckte, wenn jeder Schauſpieler nachgemacht wurde, wenn Schuſter als falſche Catalani Triumphe feierte und von der echten wütend beklatſcht wurde, was tat denn Raimund hier anders, als daß er ſeiner eigenen ſchauſpieleriſchen Individualität, die bis dahin niemand ernſtlich nachzuahmen verſucht hatte, ſelbſt die Parodie, die Karikatur gegenüberſtellte? Grillparzer fand das Motiv ſo glücklich, daß er es von Raimund gern noch weiter ausgenützt geſehen hätte und in der Tat wollte Raimund in einem Stück, von dem er in den Dreißigerjahren einiges niedergeſchrieben zu haben ſcheint, „Eine Nacht auf dem Himalaja“ von dem Geſtaltentauſch bis zu einem Weſensaustauſche vordringen.

Gegen die bis ins kleinſte und feinſte ausgemeißelte Figur des Rappelkopf treten alle andern Perſonen des Stücks zurück; auch der Alpenkönig gewinnt erſt Leben in ſeiner Verwandlungsrolle. Wenn Gutzkow in ihm den „Kaiſer Franzel im Inkognito“ ſehen wollte, ſo iſt es nicht unmöglich, daß man ſich in Wien eine ähnliche Auffaſſung ins Ohr flüſterte, zu einer Zeit, da Grillparzer ſeine Fortſetzung der Zauberflöte ſchrieb, beim Rudolf von Habsburg an den Kaiſer dachte und ſeinen Rudolf II. ſchon im Kopf trug; Raimund ſelber lagen ſolche Anſpielungen wohl gänzlich fern. Rappelkopfs Familie iſt nur flüchtig ſkizziert, auch Antonie, trotzdem ſie den Namen der Geliebten verewigen ſollte. Hier

könnte ein geſchickter Bearbeiter dem Stück leicht nachhelfen. Nur Liſchen und der köſtliche Habakuk gehen über die Schablone des Iffland-Zieglerſchen Familienſtücks hinaus. Habakuks Name treffen wir ſchon bei Meisl; ſeine Lieblingsredensart ſchon bei Holberg im glücklichen Schiffbruch vorbereitet, wo ein Kavalier vorkommt, der ſeine Mutterſprache verlernt hat: „Ich geweſen bin dans Paris zwei Jahre".

Daß aber gerade dieſes Stück den Öſterreichern ſo ans Herz gewachſen iſt, das verdankt es jener kleinen Kontraſtſzene in der Köhlerhütte, von der ſchon Grillparzer ſagt, daß er ihr an niederländiſcher Gemäldewahrheit kaum etwas an die Seite zu ſetzen wüßte. Seitdem er in Wurzel den Bauer in der Stadt geſchildert hatte, war Raimund mit dem Leben des Landvolks in den Alpen erſt vertraut worden. Gluthahn und ſein Weib, Mirzel und Hanſl im Moiſaſur waren ſchon mehr nach der Natur gezeichnete bäuerliche Geſtalten. Hier nun ſchöpft er aus der intimſten Kenntnis des dörflichen Lebens und mit wahrem Behagen hat er alle einzelnen Bühnenbemerkungen bis zur unwichtigſten niedergeſchrieben. Wie die Partitur eines Orcheſterſtücks ſieht das Manuſkript aus. Eine wüſte, verlotterte Häuslichkeit, gänzliche Armut, die niederſte Stufe des ſozialen Lebens und doch dabei das Gefühl der Zufriedenheit, der Genügſamkeit, der gegenſeitigen herzlichen Zuneigung. Als Rappelkopf da hereinſtürmt und ihnen die Hütte abkauft, da erſcheint er uns als Friedensſtörer, als unberechtigter Eindringling und da kommt die Treue und Anhänglichkeit an das winzige Fleckchen Erde, das die armen Leute ihr eigen nannten und das ihnen um teures Geld abgelöſt wurde, auf die rührendſte Weiſe zum Ausdruck. „So leb' denn wohl, du ſtilles Haus," iſt vielleicht dasjenige unter den Raimundſchen Liedern, das heute noch am öfteſten geſungen wird; wie bei den meiſten übrigen rührt auch hier die Melodie von ihm ſelbſt her, ſehr langſam und mit bewegtem Gemüt müſſe es vorgetragen werden, ſchrieb er. Man könnte ſich keinen effektvolleren Abſchluß dieſes Idylls denken als den leiſe verklingenden Chor. Zu Raimunds großer Freude verſicherte ihm der Gutsverwalter in Gutenſtein, daß die Originale ſolcher Alpenhütten in jener Gegend ſich hundertfach vorfänden und daß ihn die Wahrheit der Darſtellung entzückt habe. Hier

ſind die Anfänge des modernen Bauernſtücks zu ſuchen; an dieſer einzigen Szene lernte Anzengruber mehr als von allen Salonbauern Niffels und Moſenthals. Der Alpenkönig errang ſich, wie der Diamant, einen Weltruf. Drang dieſer nach Dänemark, ſo jener nach England, wo er ſich allerdings mancherlei Verzerrungen gefallen laſſen mußte.

Dieſe überaus günſtige Aufnahme des Alpenkönigs, der es im Frühjahr 1829 ſchon zu fünfzig Aufführungen gebracht hatte, hielt den Dichter nicht ab, wieder einen Schritt ins hochtragiſche zu wagen. Von Auguſt bis Oktober 1829 entſtanden, wurde „Die unheilbringende Krone oder König ohne Reich, Held ohne Mut, Schönheit ohne Jugend“ am 4. Dezember zum erſtenmal gegeben, erlebte aber nur drei Aufführungen. Es iſt das am wenigſten gekannte Stück Raimunds, dem auch Goedekes Rettung nichts genützt hat, und doch iſt es ein großartiger Entwurf, der bei allen aufgelegten Fehlern und Schwächen eine Fülle tiefer Poeſie und wunderbarer Schönheit in ſich birgt. Es ſtrebt ganz aus den modernen Traditionen der Bühne heraus; wie der Fauſt, kennt es keine Schranke in Raum und Zeit; der Schauplatz umfaßt Erde, Himmel und Hölle wie auf der mittelalterlichen Myſterienbühne; die ganze Handlung wird umrahmt durch eine Wette zwiſchen Hades, dem Fürſten der Unterwelt, und Lucina, der Schutzgöttin von Agrigent, wie der Fauſt von einer Wette zwiſchen Gott und dem Teufel. Eine Fülle von Geſchehniſſen, eine Unmaſſe von Perſonen, vier Fürſten, deren jeder für ſich allein unſer Intereſſe in Anſpruch nehmen könnte. Das Werk iſt für einen Abend zu lang geraten; daß es bis nach 11 Uhr dauerte, trug auch weſentlich zum Mißerfolg der Premiere bei. Aus welchen Quellen Raimund hier geſchöpft, dürfte ſchwer feſtzuſtellen ſein. Der Name Lucina kommt in Calderons „Tochter der Luft“ vor, welche Schreyvogel für die Bühne vorbereitete; bei den Namen Oktavian und Kreon darf man an Tiecks und Grillparzers Stücke denken, mochte ihm doch „Das goldene Vließ“ bei der Arbeit als unerreichbares Vorbild vor Augen geſchwebt haben; wenn Maſſana durch ein Erdbeben zerſtört wird, ſo erinnern wir uns, daß Raimund 1818 in einem Stück: „Das Erdbeben von Meſſina“ geſpielt hatte. Wenn er es wagt, die wuchtigen Schritte der

Furien auf einer Bühne erdröhnen zu laſſen, auf der ſie bis dahin Zoraide nur parodiſtiſch beſchworen hatte, ſo hat er die Hände nach den Kränzen der antiken Tragiker ausgeſtreckt. Den Genius des Todes führt er als bleichen Jüngling ein, der mit geſchloſſenen Augen und geſenkten Haupts den Augenblick des Scheidens erwartet und dann mildlächelnd die Fackel ſtürzt, daß ſie erliſcht, als ob er Leſſings Mahnung in der Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet“ gekannt und beherzigt hätte. Ein wunderbar poetiſcher Hauch liegt über dieſer von Goedeke mit Recht bewunderten Szene; doch darf ihr mehr melodramatiſcher Charakter nicht geleugnet werden: eine Vorſtufe des tragiſchen, welche Raimund einzig und allein erreichbar iſt. Dem gegenüber ſteht viel Schwulſt und Unnatur, falſches Pathos, wenn auch nicht gerade Kouliſſenreißerei. Und wer möchte den Rattenkönig von Knittel- und Streckverſen, von falſchen Betonungen und verrenkten Wortformen verteidigen wollen; das „Wieneriſch-Hochdeutſch“, das Platen ungerechterweiſe der „Ahnfrau“ Grillparzers vorwarf! Hier wird eine künftige Bearbeitung tief einſchneiden müſſen, um den echt poetiſchen Gehalt und die komiſchen Teile des Stücks zu retten. Dann aber wird der windige Poet ſeine verſchönernde und verjüngende Zauberfackel wieder auf der Wiener Bühne ſchwingen; dann wird der Schneider Simplicius Zitternadel wieder ſein Eberfell umnehmen und ſeine Dankrede ſtammeln; er, deſſen Ahnen bis zu Hafners Criſpin und Hubers Taddäus Nadelöhr („Teufelsturm bei Linz“) zurückreichen, den Schneider Fips, Raimunds Lieblingsrolle nicht zu vergeſſen; und dann erſt wird Raimunds komiſche Kraft wieder voll gewürdigt werden können. Auch dieſes Stück verfiel der Parodie. Meisl erklärte öffentlich an der „Goldpapierenen Zauberkrone oder Nichts iſt unmöglich“ keinen Anteil zu haben. Thanatos wurde da zu einem ſchläfrigen Genius herabgewürdigt. Von Kreon heißt es im Perſonenverzeichnis, er erſcheine zweimal auf den Füßen und einmal auf den Knien. Man begreift den Ekel, von dem Raimund am Ende ſeiner Laufbahn gegen die Wiener Theater erfüllt war.

Im Jahre 1830 ging Raimunds Kontrakt mit dem Beſitzer des Leopoldſtädter Theaters zu Ende und er erneuerte ihn nicht wieder. Weſentlich durch ſein Verdienſt hatte ſich während des ab-

gelaufenen Dezenniums ein ganz einziges Enſemble herausgebildet; auch die weniger bedeutenden Schauſpieler hatten ſich an Raimund hinangeſpielt. Mit Raimunds Austritt und dem in demſelben Jahre erfolgten Tod ſeiner Partnerin Thereſe Krones — der treffliche Korntheuer war ſchon 1829 geſtorben — war die Glanzzeit dieſer Bühne vorüber und wie Ignaz Schuſter, der 1828 ſein feſtes Engagement aufgegeben hatte, trat Raimund von da ab nur mehr als Gaſt in Wien auf. Während der nächſten Jahre führten ihn ſeine Kunſtreiſen nach Prag und Breslau, nach Berlin, Hamburg und München; er knüpfte zahlreiche Verbindungen an; voll brennenden Ehrgeizes, wie er war, ſammelte er gierig alle Zeichen des Ruhms; Kränze und Schleifen, Gedichte und Kritiken fanden ſich in ſeinem Nachlaß. Als Florian, als Wurzel, als Rappelkopf entzückte er gleichmäßig die ſüddeutſchen wie die norddeutſchen Zuſchauer: am lauteſten und nachhaltigſten aber war der Beifall, der ihm als Valentin im „Verſchwender“ entgegengebracht wurde.

Während Raimunds frühere Werke meiſt eine Frucht ſeines ſommerlichen Landaufenthaltes waren, ſo iſt ſein letztes Stück in winterlicher Einſamkeit und Sammlung (in Gaden bei Wien) Oktober bis Dezember 1833 gedichtet worden. Er kehrt hier wieder zurück in die Sphäre des bürgerlichen Lebens und kein Zweifel, daß er ſich hier freier und ungezwungener bewegt, als auf dem tragiſchen Kothurn unter pſeudogriechiſchen Helden, er kehrt wieder zurück zum heimiſchen Dialekt, den er wie kein zweiter beherrſchte; er ſchafft wieder aus dem vollen. Mit der erſten Aufführung des Verſchwenders (20. Februar 1834 im Theater in der Joſephſtadt) ſteht Raimund auf der Höhe ſeiner Laufbahn.

„Bilder aus dem Leben eines Verſchwenders“ iſt das Manuſkript überſchrieben. Die drei Akte bilden jeder ein Ganzes; der erſte ſchildert Flottwells poetiſche Jugendliebe zu Cheriſtane, der zweite den Saus und Braus, in dem er ſein Vermögen durchbringt, der dritte die Rückkehr des Verarmten aus fremdem Land und ſeine Rettung von Verzweiflung und Selbſtmord; der erſte eine Verherrlichung ſelbſtloſer Liebe und Treue in der von der Erde ſcheidenden Fee; der zweite, eine Verklärung der Pflichttreue in dem aufopferungsvollen Beruf des Bettlers; der dritte, ein

poetiſches Denkmal der Dienertreue und Dankbarkeit in Valentin und ſeinen Kindern; im erſten Akt herrſcht eine reſignierte und ſentimentaliſche Stimmung, der zweite iſt durch derben Spaß und prächtige Epiſoden ausgezeichnet, der dritte echt humoriſtiſch; ſo vereinigt das Stück alle Töne, die Raimund anzuſchlagen im ſtande war, zu einem herrlich klingenden Akkord.

Durch Cheriſtane und ihren dienſtbaren Geiſt Azur iſt „Der Verſchwender“ mit den Feenmärchen und Zauberſpielen verknüpft. Aber nicht mehr der Zufall lenkt ihre Gaben, wie die der Fee Roſalinde im Barometermacher, ſondern die Liebe; nicht mehr Neid und Haß hemmen ihre Wohltaten wie die der Fee Lacrimoſa, ſondern die Leidenſchaften in der Bruſt ihres Schützlings. Nur der Name verknüpft dieſe rührende Geſtalt mit der Fee Chereſtani in Gozzis „La Donna Serpente“; weit tiefer und edler hat ſie der Dichter aufgefaßt; der Geiſt Azur, ein Jahr von Flottwells Leben, als Bettler in Geſtalt und Kleidung eine Viſion von deſſen Zukunft, nur Flottwell hörbar und ſichtbar, iſt zugleich die Perſonifikation ſeines Gewiſſens; Raimunds poetiſcheſte Erfindung, vielleicht durch Kotzebues „Schutzgeiſt“ beeinflußt.

Der gutmütige, ſorgloſe Verſchwender war ein Lieblingstypus der älteren Wiener Poſſe; in den „Brüdern Liederlich“, im „Luſtigen Fritz“, vor allem aber in Gleichs „Ydor“, wo er den Geizigen und den Verſchwender ſo trefflich kontraſtierte, hatte Raimund ähnliche Rollen oft geſpielt. Die äußere Handlung lehnt ſich an ein Luſtſpiel von Destouches „le dissipateur“ an, das in der Überſetzung der Gottſchedin in Wien aufgeführt wurde, das Kurz-Bernardon bearbeitete, und das ſpäter G. A. Meißner überſetzte; an die charakteriſierenden Namen der Gottſchediſchen Bearbeitung Lockerfeld, Ehrlichsdorfin u. ſ. w. erinnert der Name Flottwell. Lockerfeld kommt durch ſeinen ſpitzbübiſchen Verwalter herunter; ſeine Geliebte beſchließt, ſoviel Geld als möglich aus ihm herauszulocken, um es für ihn aufzubewahren; ſie gewinnt ihm im Spiel alles ab, ſein Geld, ſeine Wechſel, ſeine Pachtbriefe, ſeine Mobilien, ſeine Kutſche, ſein Schloß, ſie macht ihn zum Bettler. Der letzte Auftritt zeigt uns den Verzweifelten: „Unnütze Reue! was quäle ich mich viel? O gar zu ſaumſelige Vernunft! warum kamſt du meinem Unglück nicht zuvor? Ich bin verlaſſen, verraten, enterbt und was mein

Elend noch größer macht: ich habe es verdient! O Glück! du lehrst mich die Menschen kennen. Ist denn in diesem Jahrhundert kein Freund zu finden? Ach! ich überließ mich diesen falschen Freunden und als ein Unverständiger schloß ich von meinem Herzen auf die ihrigen. Wie sehr habe ich mich geirrt! wie töricht bin ich nicht gewesen!" ... Als er sich erstechen will, reißt ihm die Ehrlichsdorfin den Degen aus der Hand und übergibt ihm mit dem Geständnis ihrer Liebe das für ihn gerettete Vermögen: „Ich habe Sie arm zu machen gesucht, um es Ihnen zu retten und Ihnen alles entzogen, um es Ihnen aufzuheben; denn dies war bei Ihrer Verblendung das einzige Mittel." So waren in der Tat wichtige Szenen des Stückes hier vorbereitet; aber Raimund arbeitet mit feineren Mitteln und aus tieferer Kenntnis des menschlichen Herzens und er ist weit entfernt davon, am Schluß das Füllhorn über den Verschwender wieder auszugießen wie sein französischer Vorgänger. Es sei gar nicht seine Absicht gewesen, schreibt er, den Verschwender Flottwell für sein zwar edles, aber zu wild leidenschaftliches Herz und am Ende seiner verfehlten Laufbahn belohnen zu lassen. Eigentlich müßte er untergehen. Nur vor der unverdienten Schmach und dem empörenden Undank der Menschen wollte er ihn geschützt wissen. Mit dem Lohne seiner (nicht immer aus wahrer Tugend hervorgehenden) Großmut sei er an den Himmel gewiesen. Sein Verschwender sollte nicht bloß die lebenswahre Schilderung eines Charakters sein, wie er Raimund oft in Wien begegnet war, von Typen, wie die Wiener Maler sie darzustellen liebten, von Wechselfällen, wie er sie beim Sturz des angesehenen Bankhauses Geymüller beobachtet haben mochte, sondern zugleich eine eindringliche Mahnung an den leichten Sinn seines Volkes zu Sparsamkeit und Mäßigkeit. Im ernstesten Sinne faßte Raimund den Beruf des Volksdichters auf.

Für den Kreis von Flottwells Freunden fand er bei Destouches und in zahlreichen sonstigen Stücken Ansätze genug und die gelungenste dieser Figuren, der Chevalier Dumont erinnert ebenso an Lessings Riccaut wie an Hafners Chevalier Chemise in „dem von den dreien Schwiegersöhnen geplagten Odoardo". Aber wie unerschöpflich reich ist Raimund in kleinen Nebenzügen und wie rund und plastisch stellt er das alte Weib hin, die aller-

prächtigſte ſeiner ländlichen Figuren, „wahrhaft aus der niederländiſchen Schule“ und wie weit kommt er auch hier über ſeine Vorgänger hinaus, unter denen wieder Holberg mit ſeinem glücklichen Schiffbruch erſcheint. („Magd. Kaum ſahe er mich den erſten Tag, ſo machte er den andern drauf einige Verſe über meine Leibes- und Gemütesgaben . . . Ohngeachtet ſie das Alter verändert hat, ſo ſieht man doch noch die Linamenten . . . Du magſt glauben, mein Schatz! daß der Mann ein Kenner iſt. Jeronimus. Das Frauenzimmer, ſo garſtig und alt es iſt, will doch ihrer Schönheit wegen gelobt ſein. Magd. Ich bin mit meinem Geſicht, Gott Lob, noch ſehr wohl zufrieden“.)

Auch Valentin, der treue Diener, iſt bei Destouches vorbereitet in jenem Chriſtian, der entſchloſſen iſt, bis in den Tod bei ſeinem Herrn zu bleiben und ſein weniges Geld mit ihm zu teilen. Aber was brauchte der Dichter des Florian ſo weithergeholte Krücken bei der Schöpfung ſeiner vollendetſten Geſtalt! Auch dieſer Bediente iſt aus dem alten Hanswurſt herausgewachſen; er ſollte zuerſt Kilian heißen nach dem Diener Chilian in Holbergs „Ulyſſes von Ithaca“ oder nach dem Kilian Buchtel, den Raimund in Wellings Zauberpoſſe „Die Schlafenden im Walde“ geſpielt hatte; den Namen Valentin verdankt er einer andern glänzenden Rolle Raimunds, dem Pächter Valentin in einem Stücke von Gleich, worin er den Tod mit drei Zaubergaben zum beſten hielt; doch ſchon der Bediente in einer Harlekinspoſſe bei König (aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts) trägt dieſen Namen, der im Volksmund eine komiſche Nebenbedeutung hatte wie Bartl („Baltl = Einfaltspinſel). Raimund hat ſich ihn anfangs auch noch mehr als Hanswurſt vorgeſtellt; er wollte ihn im erſten Akte in einem komiſchen, etwas zu weiten Jagdanzuge mit einer Pelzhaube und in juchtenen Stiefeln karikirt auftreten laſſen. Das hat er ſpäter in weiſer Mäßigung geſtrichen; auch ſeine Feigheit iſt jetzt gemildert; jedoch ſtecken im Jagdlied noch viele derbkomiſche Elemente. Valentin erinnert hier ebenſo an Simplizius, wie er in ſeinem Räuſchchen am Schluß des zweiten Akts an Florian und Nachtigall gemahnt. Erſt im letzten Akt erhebt er ſich weit über ſeine älteren Brüder. Der Tiſchlermeiſter, der ſich im Dienſte ſeines Herrn ein beſcheidenes Sümmchen erſpart und ſich damit ſeine Häuslichkeit be-

gründet hat, glaubt in dem Bettler, dem er eben einen Groſchen ſchenken will, dieſen ſeinen Herrn zu erkennen, an den er noch immer in treuer Erinnerung hängt; er traut ſeinen Augen nicht, er wagt es nicht, den Fremden um ſeinen Namen zu fragen; als er endlich auf die zaghafte Frage, ob dieſer das Schloß kenne, die Antwort erhält: es ſei einſt ſein Eigentum geweſen, da ſchreit er raſch: „Mein gnädiger Herr!“ Eine Miſchung von Freude, Wehmut und Erſtaunen macht ihn erzittern, er weiß ſich nicht zu faſſen. Er ruft noch einmal: „Mein gnädiger Herr!“ Die Tränen treten ihm in die Augen und ſtumm küßt er dem weinenden Flottwell die Hand. So hat Raimund ſelbſt in ſeinem Manuſkripte dieſe Erkennungsſzene ſkizzirt. Es war Raimunds größter Moment auf der Bühne, der kein Auge trocken ließ und niemand wohl hat dieſe Szene je wieder ſo dargeſtellt wie er. Und erſt dieſer veredelten, gereinigten, verklärten Hanswurſtgeſtalt, welche alle guten und edlen Züge des Wienertums an ſich trägt, kann Raimund das Hobellied in den Mund legen, das in ſchlichteſter Form tiefſte Lebenswahrheiten wiedergibt und das ihn beim Singen immer von neuem ergriff. Als er im Frühjahr 1836 zum letzten Male zu Hamburg in dieſer Rolle auftrat, ſoll er geſagt haben: „Ich habe mir da ſelbſt mein Totenlied geſchrieben.“

Längſt hatte Raimund ſich nach Ruhe und dauerndem Landaufenthalt geſehnt. 1834 kaufte er ſich aus den reichen Erträgniſſen des Verſchwenders zwiſchen Pernitz und Gutenſtein eine reizend gelegene Villa. Hier verbrachte er die Pauſen zwiſchen den Gaſtſpielreiſen ſeiner letzten Lebensjahre. Immer mehr aber nahm ſeine melancholiſche Stimmung zu, ſo daß Toni ſeit den erſten dreißiger Jahren oft um ſein Leben zitterte. Die Haupturſache an dieſer Verbitterung muß dem Umſchwung zugeſchrieben werden, der zu ſeinen Ungunſten in den Wiener Theaterverhältniſſen eingetreten war. Er mußte es geſchehen laſſen, daß ihm übelwollende Kritiker, wie Saphir und Auguſt Lewald boshaft am Zeuge flickten; Raimund zäume ſeinen Pegaſus im Ärer und führe ihn dann ins Lerchenfeld zur Tränke, ließ Saphir im Humoriſten drucken, während er gleichzeitig Neſtroys Anfänge mit Jubel begrüßte, und dieſer verſpottete Raimunds Stücke nun auf derſelben Bühne, auf welcher Raimund einſt ſeine ſchönſten Lorbeeren geerntet

hatte. Er fühlte, daß ſeine Zeit vorbei ſei. Mit Neſtroys frivoleren, ſchärferen, pikanteren Poſſenerzeugniſſen konnte Raimunds reines Kindergemüt nicht konkurriren; er begegnete hier einem unbarmherzigen Witze, dem er nicht gewachſen war, einer Fingerfertigkeit, der ſeine launiſche Muſe nie hatte gehorchen wollen; er ſah die Zote, die er mit Mühe von der Bühne verdrängt hatte, im Feierzuge wieder dahin zurückgeführt, das Volksſtück wieder in den Schmutz gezerrt, aus dem er es mit Anſpannung aller ſeiner Kräfte emporgehoben hatte. So einen gemeinen Titel hätte er niemals niederſchreiben können, ſagte er zu Bauernfeld, als er den Anſchlagzettel des Lumpazi-Vagabundus las und an Toni ſchrieb er folgende ergreifenden Zeilen, die, wenn auch vielleicht in frühere Zeit gehörig, ſeine damalige Stimmung getreu wiederſpiegeln: „In den jetzigen Zeiten, wo die unparteiiſche Meinung und das richtige Gefühl des Publikums durch Charlatanerien wenigſtens auf Augenblicke ſo ſehr irregeleitet werden kann, daß manche Halbgenies ein ordentliches Handwerk mit dieſen phantasmagoriſchen Trugbildern treiben, hat jeder Schauſpieler, der nicht den gänzlichen Reiz der Neuheit für ſich hat und der ohne Intrigue bloß durch Anwendung ſeines Talentes ſiegen will, es ſehr nötig, alle Kräfte aufzubieten, wenn er gegen die Kabalen dieſer theatraliſchen Buſchklepper aufkommen und ſtehen bleiben will. Mein phyſiſches und moraliſches Leben iſt von meiner Ehre unzertrennlich".

Im Sommer 1836 erreichte ſeine Reizbarkeit und Verſtimmung den höchſten Grad. Sein letztes Gedicht iſt nicht mehr an die Dunkelheit gerichtet, ſondern iſt eine Hymne an die Nacht:

„In des Lebens Sommertagen
Sinkt die Freude mir in Nacht;
Und nur ihr will ich es klagen,
Was ſo elend mich gemacht."

Ende Auguſt wurde er von einem Hunde gebiſſen, den er für toll hielt. Auf der Reiſe nach Wien griff er am Morgen des 30. Auguſt im Gaſthaus zu Pottenſtein nach der Piſtole, die er ſeit langer Zeit immer geladen bei ſich getragen hatte. Nur ſo — fühlen wir — blieb er vor Lenaus furchtbarem Schickſal verſchont. Nach gräßlichen Leiden ſtarb er erſt am 5. September. Sein Grab auf

dem herrlich gelegenen Friedhof ſeines geliebten Gutenſtein hat ſeine Freundin und Erbin mit einem einfachen Denkmale geſchmückt, das die Pietät ſeiner Verehrer ſchon mehrfach reſtauriert hat und vor dem ſchon manche Erinnerungsfeier ſtattfand.

Raimund nimmt in der Geſchichte des Wiener Volkstheaters die erſte Stelle ein; in ihm vereinigen ſich alle Kräfte, die getrennt und ungenützt ſeit Jahrhunderten in einem hochbegabten Volksſtamm verborgen waren; als Schauſpieler wie als Dichter beherrſchte er die nachfolgenden Generationen faſt ausſchließlich; von der gewürzteren Tafel Neſtroys und ſeiner Nachfolger kehrt das Volk immer wieder zur geſünderen, einfacheren Koſt Raimunds zurück. Seine Lieder wurden zu Volksliedern; ſeine glücklichen Einfälle ſchwirren noch heute als geflügelte Worte zahlreich durch die Luft; das Volksſtück zehrt bis zur Gegenwart an den von ihm aufgeſpeicherten Kapital. Er ſchuf ein neues Rollenfach, das nach ihm den Namen erhielt; Karl Platzer, Wallner, Eduard Weiß, K. M. Rott, J. B. Lang, Karl Frieſe und viele andere leben nur als Nachahmer Raimunds in der Geſchichte der Schauſpielkunſt fort und noch gegenwärtig iſt es der höchſte Ehrgeiz der Wiener Komiker, die Rolle des Valentin dem Wiener Publikum zu Danke zu ſpielen. Selbſt die Pforten der Hoftheater mußten ſich dem Zauberſtabe des Märchendichters erſchließen. Die Geſchichte der deutſchen Literatur aber hat Raimund erſt ſpät die verdiente Würdigung angedeihen laſſen. Unſere klaſſiſche Literatur hatte die Fühlung mit der volkstümlichen Richtung der früheren Jahrhunderte faſt gänzlich verloren, treu den Prinzipien der Renaiſſance ſich in bewußten Gegenſatz zu ihr geſetzt oder das Vorhandenſein einer ſolchen Unterſtrömung geleugnet. Nur Goethes Allſeitigkeit nährte ſich auch aus dieſen kraftſpendenden Quellen. Was die romantiſchen Dichter in den alten Chroniken, Sagen, Märchen und Legenden ſuchten, was ſie aus der Literatur des 16. Jahrhunderts wieder erwecken zu müſſen glaubten, das ſtand in ihrer nächſten Nähe voll üppigen ſtrotzenden Lebens da. In Öſterreich, das hinter den proteſtantiſchen deutſchen Ländern an Bildung und Kenntniſſen weit zurückgeblieben war, wirkten die volkstümlichen Beſtrebungen des 16. und 17. Jahrhunderts ohne Unterbrechung fort, durch die Verbindung mit einer der höchſten Entwicklung zueilenden Muſik veredelt und gehoben. In

Österreich mußte daher die Verſchmelzung zwiſchen gelehrter und volkstümlicher deutſcher Dichtung angebahnt werden. Es war dies auf doppelte Weiſe möglich. Entweder indem ein im Vollbeſitz moderner Bildung ſtehender und von den Weimariſchen Traditionen erfüllter Dichter die Bächlein der Volksbühne in den Strom des deutſchen Dramas höheren Stiles hinüberleitete, die Geſpenſter-, Zauber- und Abenteurerſtücke in das Bereich der Tragödie erhob, die Vorliebe ſeines naiven Publikums für märchenhafte Stoffe benutzte und im Dämmerſchein des beginnenden Kulturlebens tragiſche Verwicklungen vorführte, wie dies Grillparzer getan hat, oder indem das vorhandene Volksſtück von einem mächtigen Talent, aus ſich heraus, mit möglichſter Fernhaltung allen fremden Beiwerks allſeitig ausgeſtaltet und auf eine Stufe gebracht wurde, auf der es die einſeitige gelehrte Literatur zur Anerkennung zwang. Dies iſt Raimund in ſeinen beſten Werken gelungen. Durch ihn hat ſich die Naturpoeſie die verlorene Gleichberechtigung mit der Kunſtpoeſie wieder errungen; die ſehnſüchtigen Träume der Romantiker nach einer Märchenkomödie gehen durch Raimund in Erfüllung, er iſt eine notwendige Ergänzung zur romantiſchen Schule. Wer, wie Karl Goedeke in der einſeitigen bildungsabwehrenden volkstümlichen Richtung das Heil unſerer Literatur ſieht, wird in Hans Sachs und Raimund die eigentlich nationalen Dichter erkennen müſſen. Aber auch wer dieſer Anſicht nicht beipflichten kann, muß Raimunds epochemachende Wirkſamkeit als einen der wenigen Höhepunkte des deutſchen Theaters, ja der dramatiſchen Literatur aller Zeiten gelten laſſen.

Bibliographische Notiz.

Ferdinand Raimunds Sämtliche Werke, hrsgeg. von Joh. N. Vogl, Wien 1837, 4 Bde.; Ferdinand Raimunds Sämtliche Werke nach den Original- und Theater-Manuskripten, hrsgeg. von Dr. Karl Glossy und Dr. August Sauer, Wien 1881, 3 Bde.; 2. durchgesehene Auflage 1891. (Ergänzungen dazu: Told's Fortuna f. 1838. Archiv für Literaturgeschichte V, 278 f.; Deutsche Wochenschrift 1883, Nr. 8; Beilage zur Bohemia 1886, Nr. 36; Meyer Cohns Autographensammlung, S. 75, Briefe an Toni Wagner, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft IV. Jahrg., S. 145 bis 306; „Neues Wiener Tagblatt" 1902, Nr. 163); der vierte Band, der die Biographie enthalten soll, steht noch aus; die namhaften Vorarbeiten dazu hat mir Glossy zur Verfügung gestellt. — L. A. Frankl, Zur Biographie Ferdinand Raimunds, Wien, Pest, Leipzig 1884. (Die darin mitgeteilten Briefe wahrscheinlich unecht, vgl. Deutsche Literaturzeitung 1885, Nr. 11.) — Caroline Pichler, Denkwürdigkeiten IV, 173, 185 ff. — v. Schönholz, Traditionen zur Charakteristik Österreichs, Leipzig 1844. II, 277. — Castelli, Memoiren I, 229 ff.; besonders 259 ff. — Bauernfelds Werke XII, 45 ff., 58, 132, 177. — Grillparzers Werke, 4. Aufl., XI, 120; XIV, 171 ff. — Laubes Werke IX, 37. — Th. H. Graf Heussenstamm in Hormayrs Archiv 1828, Nr. 63. — A. Schumacher in Bäuerles Theaterzeitung 1831, Nr. 17, 19, 21. — D. F. Reiberstorffer in Vogls Österreichischem Morgenblatt 1841, Nr. 112, 113, 116 bis 123. — E. Schmidt, Allgemeine Zeitung 1880, Nr. 352, Beilage; Charakteristiken, Berlin 1886, S. 381 ff. 2. Aufl., S. 363 ff. — K. Glossy, „Neue Freie Presse" 1884, Nr. 6999; 1886, Nr. 7912. — C. L. Costenoble, Aus dem Burgtheater 1818 bis 1837. Wien 1889 passim. — L. Speidel, Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Heft 17. — A. Sauer, „Deutsche Zeitung" 1886, Nr. 5273. — R. Prisching, Alt-Wien 3. Jahrg. 1894, S. 13, 30; 4. Jahrg. 1895, S. 65, 80, 161; Ein Wiener Stammbuch, Dr. Carl Glossy zum 50. Geburtstage, Wien 1898, S. 120. — R. F. Arnold, Alt-Wien, 5. Jahrg. 1896, S. 151. — J. Minor, Euphorion III, 265 ff. bes. 279. — E. Guglia, Geschichte von Wien, S. 239.

Otto Ludwig.[1]

(1892.)

In aller Stille vollzog ſich zu Weihnachten 1891 ein literariſches Ereignis erſten Ranges. Die Werke eines unſerer größten und edelſten Dichter, die Werke Otto Ludwigs erſchienen in einer neuen, ſeinem Andenken nach jeder Richtung hin würdigen Geſamtausgabe. Zwar war ſchon im Jahre 1870, fünf Jahre nach des Dichters Tod, eine ſolche Ausgabe veranſtaltet worden; aber unvollſtändig und in kümmerlicher Ausſtattung; auch die einige Jahre ſpäter erſchienenen Nachlaßſchriften befriedigten nur einen Teil der berechtigten Wünſche des Publikums. Zwei hervorragende Gelehrte, Profeſſor Adolf Stern in Dresden und Profeſſor Erich Schmidt in Berlin verbündeten ſich, um einem Fürſten im Reich der Dichtung den ſchuldigen Tribut einer Zeit zu entrichten, die ſich mehr die Mitwelt als die Nachwelt des Dichters nennen kann. Denn viele leben noch unter uns, die den großen Dulder ſelbſt gekannt haben, auf den man Schillers Epigramm an den blinden Garve anwenden könnte:

Hör' ich über Geduld dich, edler Leidender, reden,
O wie wird mir das Volk frömmelnder Schwätzer verhaßt.

---

[1] Sammlung gemeinnütziger Vorträge. Herausgegeben vom Deutſchen Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntniſſe Juli 1893. Nr. 177/78. Seitdem hat die Kenntnis von Ludwigs Werken und die Erkenntnis ſeines Weſens erfreuliche Fortſchritte gemacht. Mit ſeiner poetiſchen Theorie beſchäftigt ſich Heinrich Kühnlein (Otto Ludwigs Kampf gegen Schiller, Münnerſtädter Programm 1900) und beſonders R. M. Meyer im Shakeſpeare-Jahrbuch 1901; mit ſeinem Wallenſteinplan H. E. Eick (Greifswalder Diſſertation 1900.)

Reichlich floſſen auch dem Biographen die Mitteilungen der Freunde Otto Ludwigs zu. Seine Frau und ſeine Tochter leben noch als getreue Hüterinnen des ſchier unerſchöpflichen Handſchriftenberges, der jetzt durch die Munifizenz der Frau Großherzogin von Sachſen die Schätze des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar zu vermehren beſtimmt iſt; ſeine zwei Söhne wirken als getreue Anhänger deutſchen Weſens jenſeits des Ozeans in Braſilien. Aber auch in dem Sinn iſt er uns noch ein Zeitgenoſſe, ein Mitlebender und Mitwirkender, als ſeine Werke unverblaßt, wie neu aus der geiſtigen Werkſtatt hervorgegangen, uns anmuten; weil wir ihren Wert jetzt weit beſſer und reiner erkennen, als die erſten Leſer und Hörer; weil ſeine Stimme lauter und mächtiger zu uns erſchallt und in weitere Kreiſe dringt als vor dreißig Jahren, wo nur ein kleines Häuflein enthuſiaſtiſcher Verehrer ihm lauſchte; weil vieles von dem, was der unermüdliche Einſiedler geſchaffen hat, erſt jetzt aus der Verborgenheit ans Licht gedrungen iſt. Und je mehr wir von ihm kennen lernen, deſto rieſenhafter wächſt dieſe ehrwürdige Dichtergeſtalt empor über die tauſend und aber tauſend literariſchen Zwerge, die ſich neben und nach ihm bemühten, die Höhen des deutſchen Parnaſſes zu erklettern. Die ſechs Bände von Ludwigs geſammelten Schriften wiegen eine Bibliothek zeitgenöſſiſcher Romane auf. Otto Ludwig gehört zu den wenigen deutſchen Dichtern aus der Mitte unſers Jahrhunderts, die wir erhobenen Haupts die Schwelle in das nächſte Jahrhundert überſchreiten ſehen, zu den wenigen, denen die Pforte der Ewigkeit offen ſteht, ſoweit ſie menſchlichem Tun und Schaffen überhaupt geöffnet iſt.

Aber auch heute nimmt der beſcheidene, ſchlichte Thüringer Dichter noch nicht jene Stelle in der Wertſchätzung des größeren Publikums ein, die ihm unzweifelhaft gebührt. Wie ſeine großen Vorgänger in der Geſchichte des deutſchen Dramas, wie Heinrich von Kleiſt, wie Grillparzer, muß er ſich dieſe Stelle erſt langſam erobern. Kritiklos pflegen wir der maſſenhaften Produktion der Gegenwart gegenüberzuſtehen und laſſen uns von dem Strom mit fortreißen, anſtatt daß wir ſelbſt ſtramm die Ruder führten. Ein leſewütiges Geſchlecht, als das uns Fichte ſchon vor hundert Jahren an den Pranger geſtellt hat, laſſen wir uns von früher

Jugend an durch die Rauchwolken der Romanfabrikation die Sinne bis zur Betäubung umwirbeln. Während wir uns die Perſonen unſeres nähern Umgangs mit peinlicher Genauigkeit auswählen und keinen den Eintritt in unſer Haus gewähren, von deſſen gutem Ruf wir nicht überzeugt ſind, ſtehen unſere Türen den eindringenden Schwärmen der ſchlechteſten Schriftſteller angelweit offen und je weniger die Charaktereigenſchaften eines Autors uns zu ſchaffen machen, deſto lieber heißen wir ihn willkommen. Wir verſchließen das Gift ſorgſam in unſeren Apotheken und laſſen es uns nur in den kleinſten Doſen von unſeren Ärzten als Heilmittel verſchreiben; aber das tauſendfach gefährlichere geiſtige Gift ſchlechter Lektüre laſſen wir uns ohne Kontrolle und ohne Maß leichten Herzens vom Zufall kredenzen. So geht uns auch der Maßſtab für Gutes und Schlechtes, für Bleibendes und raſch Vergängliches, für Eintagsprodukte und Ewigkeitsſchöpfungen faſt verloren. Der haſtige Drang nach täglich Neuem jagt uns an den Meilenzeigern vorüber, die der Geiſt der Jahrhunderte von Zeit zu Zeit errichtet. Die kritiſche Zweifelſucht raubt uns auch die Ruhe und Andacht, um auf den Altären zu opfern, die die Genien der Menſchheit in den höchſten und unvergänglichſten Kunſtwerken erbaut haben mit allem Aufwand ihrer Kräfte, mit ihrem eigenen Leben, mit dem Blut ihres Herzens.

Zu einem ſolchen Opfergang laden dieſe Zeilen ein. Er gilt einem hohen Genius, einem der größten Künſtler aller Zeiten, einem der edelſten und tapferſten Menſchen, die je gelebt, einem ernſten, männlichen, entſchiedenen Charakter, der nie ein Compromiß einging mit den Geiſtern der Mittelmäßigkeit, der Lauheit, der Schwachheit und den nichts beugen konnte als die Krankheit, einem Wahrheitsſucher und Wahrheitsfinder, wie wenige, einem Bahnbrecher und Fackelträger auf geiſtigem Gebiet, einem Apoſtel der Kunſt, der leider zugleich auch ein Märtyrer ſeines heiligen Berufes geworden iſt.

Aus einfachen und ſchlichten Verhältniſſen iſt derjenige erwachſen, der in ſchlichter Größe das echteſte Heldentum erblickte; aus dem Volk iſt der beredte Volksſchilderer hervorgegangen, der in einem Volksdichter das höchſte Ideal erreicht ſah. Der Dichter der „Thüringer Naturen“ war ſelbſt eine kernige Thüringer Natur. Zweimal

hat das ſang- und ſagenreiche Ländchen, deſſen herrliche grüne Hügel von der romantiſchen Wartburg gekrönt werden, die hervorragendſten Vertreter der deutſchen Dichtung in ſeinem Umkreiſe vereinigt und zweimal, an der Wende des 12. und 13., wie an der des 18. und 19. Jahrhunderts hat ſich die Blüte unſerer Literatur auf Thüringens Boden entfaltet. Aber beidemal waren es Deutſche aus anderen Gauen des Reichs, die hier zuſammenſtrömten und kein in Thüringen ſelbſt Geborener begegnet uns unter unſern klaſſiſchen Dichtern. Erſt als der weimariſche Sängerkreis ſich ſchon ſtark gelichtet hatte und nur Goethes Genius allein von dort aus die Welt beſtrahlte, im Todesjahre Wielands, in dem Jahre, in welchem Arndt ſeine flammende Schrift: „Der Rhein Deutſchlands Strom, nicht Deutſchlands Grenze“ in die Welt ſandte, im Jahre der Schlacht bei Leipzig, in demſelben Jahre wie Richard Wagner und Friedrich Hebbel, am 12. Februar 1813 wurde Otto Ludwig in dem kleinen Landſtädtchen Eisfeld geboren. Sein Vater, der erſte Juſtizbeamte der Stadt, war eine ehrliche, ſchroffe, bis zum Eigenſinn feſte Natur; innerlich aber zart und weich, nicht ohne dichteriſche Anlage, wie er ſich denn ſogar in einem Band gedruckter Gedichte als Zögling der Weimarer Dichterſchule bewährte. Nachdem es ihm gelungen war, ſeinen guten Namen gegen kleinſtädtiſche Intriguen zu verteidigen, büßte er den größten Teil ſeines Vermögens bei einem Brand ein und ließ bei ſeinem Tod den zwölfjährigen, nervöſen, zarten, geiſtig zu regſamen Knaben in der Obhut einer überzärtlichen Mutter zurück, die ihren leicht aufflammenden Enthuſiasmus für alles Gute und Schöne, ihre Begeiſterung für die Helden des Altertums und der Neuzeit (Sokrates, Leonidas, Luther), ihren Sinn für Märchen, insbeſondere aber ihre Vorliebe für Shakeſpeare auf dieſen übertrug. Ihr zulieb unterbrach der Sechzehnjährige ſeine kaum begonnenen Gymnaſialſtudien, um in die Handlung ſeines Oheims einzutreten. Wie der übermütige Märchenprinz Klemens Brentano taugte auch der in die Muſik verſunkene, in die Lektüre Shakeſpeares vergrabene Träumer ſchlecht zu dieſem Beruf und es war dem angehenden Dramatiker weit wichtiger in den Geſichtszügen ſeiner Kunden phyſiognomiſche und pſychologiſche Studien zu betreiben, als auf das herauszugebende Kleingeld zu

achten. Ein anderthalbjähriger Aufenthalt auf dem Lyzeum zu Saalfeld nach dem Tod der Mutter unter den ungünſtigſten körperlichen und geiſtigen Zuſtänden konnte ihm den Mangel einer regelmäßigen Schulbildung nicht erſetzen. Auch dieſer große Lehrer unſeres Volks iſt ein Autodidakt. Zwanzigjährig kehrte er Weihnachten 1833 in ſeinen Geburtsort zurück, wo ihm ein vom Vater wohlgepflegter Garten mit einem Gartenhaus als ein willkommener Zufluchtsort erhalten geblieben war, ein Grundbeſitz, den er bis wenige Jahre vor ſeinem Tod krampfhaft feſtgehalten hat, zuerſt die Stätte und ſpäter der Gegenſtand ſeiner liebſten Träume. Hier wollte er ſein muſikaliſches Talent ausbilden. In glücklichem Schaffen entwarf und ſchrieb er Opern („Der Liederkönig“, Signor Formica nach Hoffmanns Erzählung), Lieder, Balladen, Hymnen, ein Requiem. Wie viele romantiſche Dichter, wie beſonders E. Th. A. Hoffmann, verband er Dichtung und muſikaliſche Kompoſition; wie dieſer und wie Richard Wagner ſchrieb er ſich auch den Text zu ſeinen Opern ſelbſt. Lange Jahre ſchwankte Ludwig zwiſchen Muſik und Dichtung, und das war das erſte große Verhängnis ſeines Lebens. Zwar maß ſchon der Neunzehnjährige in einem „Der junge Dichter“ überſchriebenen Hymnus aus dem Jahre 1832 ſeine ſpätere Bahn mit Rieſenſchritten aus:

Der Götterhauch! Der Sturmesdrang!
Der Ruf zur Meiſterſchaft!
Was fragt er viel? Was ſinnt er lang?
Geprüft die junge Kraft!

Dem Brandungsſturm raubt er den Hall,
Dem wüſten Wirbelſchlund;
Des wilden Stromes Donnerfall
Birgt er in ſeinem Mund,

Den Ruf, der Schlachtenreih'n entlang
Durch Tod und Leben gellt,
Und ſtürmt ihn aus im Heldenſang,
Selbſt jedes Wort ein Held;

der ſtrenge Moraliſt lud damals ſchon die Menſchheit vor das Weltgericht, der ſpätere Verfaſſer hiſtoriſcher Dramen wollte damals ſchon durch ſein ſturmbrauſendes, donnerndes Lied all die Jahrtauſende aus ihrem Grabe aufzwingen, der unerbittliche Wahr-

heitsfreund wollte damals ſchon dem Heuchler ſeinen Heiligenſchein abreißen und „geborgten Glanz dem Wicht“.

Aber ungleich dieſem markigen Programm ſehen wir den Eisfelder Muſikus während der ganzen Dreißigerjahre dichteriſch und muſikaliſch in dem Bann ſeiner Muſter und Vorbilder, in den Feſſeln der Tradition. Der Schüler Ludwig Tiecks wählte ſich den Kaiſer Octavianus zum Helden eines Romanzenzyklus; von de la Motte Fouqué beeinflußt, verlor er ſich in die Nebel des nordiſchen Altertums und ſchrieb ein Heldengedicht Svanhildur, von Klemens Brentano angeregt, verarbeitete er die Geſchichte der böhmiſchen Libuſſa zu einer Oper. An Schillers „Künſtler“ und an andere kulturhiſtoriſche Gedichte lehnte er ſich an, wenn er in dem Gedicht „Polyhymnia oder Caecilia“ eine Theodicee der Muſik ſchreiben wollte. Seine erſten Trauerſpiele „Agnes Bernauer“ und „Karl der Kühne“, die Tragödie der Liebe und die Tragödie der Treue, die er parallel behandeln wollte, zeigen ihn uns auf den wüſten und lärmenden Pfaden der Dramatik des Sturms und Drangs, als Nachahmer des Götz von Berlichingen und der Klingeriſchen Kraftdramen.

Muſikaliſch wandte er ſich von der komiſchen Oper bald der franzöſiſchen und italieniſchen Spieloper zu. Einen märchenhaften Stoff behandelte die Oper „Der goldene Schlüſſel“ aus dem Jahre 1836, die bekannte Sage eine Oper „Lorelei“. Den glücklichſten Griff tat er, indem er die Ereigniſſe des Jahres 1810 in Tirol als Hintergrund für ſeine Oper „Die Geſchwiſter“ wählte, die er 1837 auf der Eisfelder Liebhaberbühne mit großem Erfolg zur Aufführung brachte. Für die Stadt und für die ganze Umgebung ein Ereignis. Das kleine Häuflein der Stadtmuſikanten mußte durch Dilettanten ergänzt werden. Da gab es Förſter, die das Waldhorn, Doktoren, die die Trompete, Maler, die die Flöte, Lehrer, die andere Inſtrumente bliesen. Die Violine war mächtig beſetzt, das Cello handhabte ein alter Pfarrer meiſterhaft, an jedem Pulte ſtanden neben den Muſikern von Profeſſion Freiwillige, die für ihr Inſtrument ihren Mann ſtellten, bis zu den Pauken, die ein langer Amtschirurg bearbeitete, der allemal behauptete: „Die Stimm iſt net richtig,“ wenn er falſch eingefallen war. Otto Ludwig ſchwang den Taktſtab über dieſes ſonderbar zuſammen-

gewürfelte Orcheſter und in ſeiner jeanpauliſierenden Novelle: „Aus einem alten Schulmeiſterleben“ verwertete er einige ſeiner damals gemachten Erfahrungen zu drolligen Schilderungen.

Hatte Ludwig mit dieſer Oper bei den auswärtigen Bühnen, an die er ſie einſchickte, kein Glück, ſo wurde er durch ſeine nächſte Oper: „Die Köhlerin“ 1838 mit einem Kapellmeiſter in Meiningen bekannt, der ihm von ſeinem Herzog ein Stipendium auf drei Jahre erwirkte, damit er in Leipzig bei dem damals hervorragendſten deutſchen Komponiſten, bei Felix Mendelsſohn ſich weiter ausbilden könnte. So wurde der ſechsundzwanzigjährige Garteneinſiedler aus ſeiner Heimat entwurzelt. Das freie, anſpruchsloſe Daſein, in ſeiner Ruhe und Abgeſchiedenheit ungemein ſegensvoll für den nervös reizbaren, hatte ein Ende. Dem einen Zwieſpalt, dem zwiſchen Künſtler und Kaufmann — hatte er ſich doch in den Jahren 1835 bis 1838 auch noch gelegentlich im Geſchäfte des Oheims verwenden laſſen — wurde er dadurch allerdings entriſſen; nicht aber dem zwiſchen Muſik und Poeſie. Auch während ſeines erſten Leipziger Aufenthaltes 1839 bis 1840 war er immer noch „ein halber Muſikus, ein halber Tragikus“. Und nun kann ſich der Landbewohner in das Stadtleben nicht finden; es erfaßt ihn Heimweh nach ſeinem geliebten Garten, in dem jedes Blättchen ihm wie ein Bruder iſt, in den er ſich ſo hineingelebt, daß er ein Teil von ihm iſt, den er immer rauſchen hört, der ſeine ganze Seelengeſchichte iſt, in dem allein er ein ganzes Leben leben kann. Dem gegenüber erſcheint ihm Leipzig öd und langweilig; er glaubt, daß nur deshalb in Leipzig ſo viele Bücher gemacht werden, weil die Leute ſo langweilig ſeien; lauter uralte Leute meint er zu begegnen. Die Leipziger Damen findet er alle ſo übernächtlich ausſehend nicht wie Geſchöpfe der Natur, ſondern wie Kunſtfabrikate. Er ſehnt ſich in ſeiner Iſolierung nach ſeinen Eisfelder Freunden, nach ſeinem Oheim, dem dicken alten Herrn, dem er der einzige Troſt in den widerwärtigſten Familienverhältniſſen, der einzige Schutz gegen eine faſt tobſüchtige Frau geweſen war, die er allein durch ſeinen Blick zu bändigen verſtand. Zu ſeinem Lehrer Mendelsſohn konnte er in kein richtiges Verhältnis kommen. Er war ihm zu elegant und modern. Die Ruhe und Glätte des Berliner Weltmanns erſchien dem knorrigen Thüringer als unwahr und gemacht.

Er tadelte an ihm, daß ihm das Naive, Natürliche, Nächſte abgehe. In der Salonumgebung fühlte ſich Ludwig unwohl, der von ſeiner Pfeife nicht laſſen konnte, dem wie einem andern gleichzeitigen Dramatiker, Friedrich Halm, der Tabaksqualm ſtetes Bedürfnis war. Aber auch dem ihm in Auffaſſung und Neigung naheſtehenden Lortzing wich er aus; zu dem vorwärtsſtürmenden Talent Schumanns und ſeinem Kreis trat er in Gegenſatz. Der ultraromantiſche Standpunkt in der neuen Muſik ſtieß ihn ab; ſie bereitete ihm, den Verehrer Haydns und Mozarts, ſowie ſeinem Geiſtesverwandten Grillparzer, phyſiſche Schmerzen; er nannte die künſtleriſche Tätigkeit eines Berlioz die politiſche Rebellion von 1789, die jetzt in der Muſik nachrebelliere, eine Metzelei, eine Verhöhnung des Heiligſten, das ſich in den innerſten Winkel der Seele zurückgeflüchtet habe, einen Königsmord in Tönen: aus dieſer Muſik ſpreche der Wahnſinn. (Ganz ähnlich Grillparzer über Webers Euryanthe: dieſe Oper könne nur Narren gefallen, oder Blödſinnigen, oder Gelehrten, oder Straßenräubern und Meuchelmördern.) Und in gleichem Maße ſtieß ihn die zeitgenöſſiſche tonangebende Literatur ab.

Es war die Zeit des jungen Deutſchlands. In alles Alte ſuchte man Breſche zu ſchießen; mit dem Schlachtruf: Es lebe das Neue! ſtürmte man die Feſtung der deutſchen Dichtung. Ihn widerte das von aller Pietät verlaſſene Weſen an. Er ſpottete über dieſe Kritik in einer zuckerwaſſerüberſchwemmten charakterloſen Proſa, die ſich über alles gleichmäßig ergieße: ja er fand den Charakter dieſer Literatur überhaupt nur in der Charakterloſigkeit. Er ſtand dem überhandnehmenden, alles verſchlingenden Zeitungsweſen fremd gegenüber. Er war empört darüber, wie die Tendenz ſich in alle Dichtungsgattungen einſchleiche und die Kunſtwerke zerſtöre; er ſcheute vor dieſer „Tigergrube“ entſetzt zurück. Er ſah in Deutſchland nicht Raum und Stimmung für die reinen, edlen Geſtalten ſeiner Phantaſie, die gerade damals ihn umdrängten, von ihm Leben forderten und über ſeine muſikaliſchen Neigungen den Sieg davontrugen. Nicht Raum und Stimmung für ſein weihevolles Myſterium: „Chriſtophorus“, für ſein tendenzloſes Epos, worin er Otto des Großen Sieg über die Ungarn ſchildern wollte, für ſeine in herber Größe erwachſenden Tragödien: „Agnes Bernauer“, „Marino Falieri“, „Ghismonda“, für ſeine harmloſen Novellen und Satiren.

Er wollte ſein Künſtlerſtreben beiſeite ſchieben und als Schullehrer oder Kantor ſeine ſtillen Tage auf dem Lande verbringen. Er ſetzte zunächſt ſeine muſiktheoretiſchen Studien, die ihm Mendelsſohn anempfahl, zwei Jahre, 1840 bis 1842, in der Heimat fort, halbkrank in übertriebener Nachtarbeit ſich aufreibend, die Jugendeindrücke aus dem Thüringer Waldleben ſchon damals in einer Novelle erneuernd. Aber es drängte ihn wieder nach Leipzig zurück. Und indem er jetzt, ohne ſich um Mendelsſohn weiter zu kümmern, literariſchen Verkehr ſuchte und fand, durch Laube und ſpäter in Dresden durch Karoline Bauer und Tieck Förderung gewann und ſich ſo die Jahre 1842 bis 1844 äußerlich zu den bewegteſten ſeines Lebens geſtalteten: entfaltete er zugleich eine reiche dichteriſche Produktion, wovon einiges, wie das anmutige, launige Luſtſpiel „Hans Frei“, das in dem Nürnberg des 16. Jahrhundert ſpielt, die pſychologiſch feingeführte, wenn auch peinliche Novelle „Maria“, jetzt auch in die Werke aufgenommen iſt. Aber ſchwer gelang es ihm, dem Namenloſen, allen Zugeſtändniſſen an das Durchſchnittspublikum der Journale Abgeneigten, für ſeine Werke auch eine Unterkunft zu finden und er zeichnete ein ſatiriſches Bild der Leipziger Buchhändlerverhältniſſe in dem „Märchen von den drei Wünſchen“, worin der Verleger ſchon durch ſeinen Namen: Jammerdegen charakteriſiert iſt. Für den Broterwerb durch die Feder ungeeignet, blieb der Bedürfnisloſe auf die verſchwindend kleinen Erträgniſſe ſeines kärglichen väterlichen Erbteils angewieſen.

So war Otto Ludwig 31 Jahre alt, als er ſich im Jahre 1844 in ein liebliches Dorf bei Meißen zurückzog. Und die nächſten fünf Jahre hindurch, die kräftigſten ſeines Mannesalters, ausgefüllt durch eine fieberhaft raſche, erſtaunlich reiche dichteriſche Produktion, — während dieſer ganzen Zeit, die er abwechſelnd in Dresden und Meißen (im Sommer auf dem Lande) verbrachte, blieb ſeine Tätigkeit noch faſt ganz verborgen, ſein Name völlig unbekannt. Während dieſer Zeit fand er, der hochgewachſene kräftige Mann mit der buſchigen braunen Mähne, mit den energiſchen, etwas an Rückert oder Chamiſſo erinnernden Zügen in der blonden Meißnerin Emilie Winkler eine Lebensgefährtin, die er allerdings erſt nach achtjähriger entſagungsvoller Brautſchaft als Gattin heimführen

konnte, die aber ſchon damals das Glück ſeines Lebens begründete. Sagte er ſpäter einmal zu einem jungen Freunde, der das Lob einer hypergeiſtreichen Dame ſang: „Sie wiſſen, ja Sie ahnen es nicht, was eine ſchlichte Natur, ein echtes Weib bedeutet“, ſo war es gerade die Schlichtheit und Echtheit, was ihn zu ſeiner Frau hinzog. „Alles Blendende weiſt ſich als ein Nichts aus, der wahre Gehalt des Lebens ruht in ſeinen einfachſten Verhältniſſen“: das war fortan ſeine Lebensphiloſophie. „Des Herzens wahre Heimat iſt die Enge,“ dieſer goldene Satz liegt mehreren ſeiner Dramen zu grunde. Einfache, ſchöne, ſchlichte, volksmäßige Lieder löſten ſich ihm, der ſonſt als Lyriker ſchwerflüſſig war, jetzt aus der Seele los. Mehr als es früher und ſpäter ſeine Art war, ließ er von ſeinen eigenen Gefühlen damals Manches in ſeine Dramen überſtrömen.

Er ſuchte nach einem Helden, der wie er ſelber unter den Schlägen des Geſchicks, unter den herbſten Enttäuſchungen aufrecht und mannhaft bleibe, ſich ſelbſt nie verliere; er fand ihn in Friedrich II. von Preußen, deſſen Schickſale als Kronprinz er ſchon früher dramatiſiert hatte, den er aber jetzt während der ſchwierigſten Jahre des ſiebenjährigen Krieges (1760 bis 1762), während der Zeit der ärgſten Seelenkämpfe darſtellen wollte. Ein ungünſtiges Geſchick hat uns gerade dieſes Drama entzogen; nur ein Vorſpiel dazu: „Die Torgauer Haide“ iſt gedruckt, ein prächtiges Muſter volkstümlicher Dramatik; als Soldatenſtück ein Pendant zu Wallenſteins Lager; ein düſteres, aber doch patriotiſch erhebendes Nachtbild nach der Schlacht von Torgau. Auch andere hiſtoriſche Stoffe drängten ſich ihm damals auf; die franzöſiſche Revolution ließ ihn wie Grabbe, wie Büchner, wie Griepenkerl mächtig fort zu dichteriſcher Reproduktion: er plante einen ganzen Zyklus von Revolutionsſtücken; am weiteſten ſcheint „Charlotte Corday“ gediehen geweſen zu ſein. Verleugnete ſchon dieſer Plan den Zuſammenhang mit den Zeitereigniſſen nicht, ſo wollten die Leipziger Freunde den unpolitiſchen Ludwig damals mit aller Gewalt auf den Boden der Tendenzdramatik hinüberdrängen, die der Dichter des „Richard Savage“ und des „Uriel Akoſta“ in Mode gebracht hatte.

Am meiſten kam Ludwig dieſer Richtung entgegen in ſeinem Drama: „Die Rechte des Herzens“, welches das Liebesverhältnis

zwiſchen einer Prinzeſſin und einem polniſchen Flüchtling darſtellte und ſo nach zwei Seiten hin Lieblingsthemen der Zeit berührte. Zwei edle Liebende, die ohne Überlegung einander zufliegen, die für einander beſtimmt ſcheinen, ohne es wirklich zu ſein, müſſen in der Knoſpe ihres jungen Glücks untergehen, weil das Leben des Edlen nicht wert iſt. Sie ſterben, eh ein Zweifel noch in den blanken Stahl ihrer Wonne ſeine Spur eingedrückt hat, die Poeſie entrückt die reinen Seelen der Welt, eh die Proſa den jungen Kranz welken machen kann. Eine ſchöne Täuſchung ſtraft ſich auf dieſer Welt oft ſchlimmer als ein vorbedachtes Verbrechen. Eine Siedehitze der Leidenſchaft herrſcht in dem Stück, das ein wahrer Rattenkönig von Effekten iſt. Ein Akt ſpielt in der fürſtlichen Familiengruft, Geſpenſterglaube wird verwertet, Anlehnung an die Schickſalstragödie iſt vorhanden (der Held ſtirbt an ſeinem Geburtstage). Im Einzelnen ſchon hier viele genreartige Züge wie im „Erbförſter“. Auch Komiſches in dem Diener Thadäus. Wenn es auch als Theaterſtück genial angelegt iſt, ſo haben die Theaterkundigen doch die Aufführung für unmöglich erklärt. Eine ganz unwahrſcheinliche Handlung iſt in lauter wahrſcheinliche Szenen aufgelöſt.

Das Graſſe und Grelle dieſes Stückes iſt in dem gleichzeitig damit entſtandenen Trauerſpiele „Die Pfarrroſe“ noch übertrieben, worin Bürgers Ballade: „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain“ dramatiſiert wird. Er wollte darin einen Konflikt verkörpern, den er in der Gegenwart überall erblickte: das Emporſtreben des Weibes zu innerer, um Außenwelt und Schein allzu unbekümmerter Selbſtändigkeit und der männliche Stolz, der ſich zum unüberwindlichen Trotz verhärtet, führen ein prächtiges junges Menſchenpaar einer Kataſtrophe zu, in der ſie ſich gegenſeitig verderben. Die Durchführung erinnert an Iffland, die Sprache vielfach an „Kabale und Liebe“. Aber der Realismus iſt zum Naturalismus geſteigert in den Kraftausdrücken und Schimpfworten. Die Verlaſſene wird von Hunden aus dem Schloſſe gehetzt! Der Dichter beginnt ſein Programm zu erfüllen: er will den Menſchen die Larve vom Antlitz reißen; er will den Dingen auf den Grund ſehen. Weh dem — verkündet der Paſtor am Ende des Stückes — der unter Verleumdung und gemeinem Neid das Ebenbild Gottes

tragen will, frei und wahr. Auf einem andern Sterne vielleicht wohnt das Glück der Wahrheit. Dieſer Erde König iſt der Schein.

Dieſes Stück wurde im Sommer 1847 abgeſchloſſen, zugleich mit einem andern, das aus der älteren romantiſchen Zeit des Dichters herüberragte. In dem Trauerſpiel: „Das Fräulein von Scudery“ knüpfte Otto Ludwig an die bekannte Hoffmannſche Erzählung gleichen Namens an, die die dämoniſche Verbrechernatur des Goldſchmieds Cardillac pſychologiſch zu erklären verſucht, der für fromm und bieder gilt, als Künſtler ſo ganz verſunken in ſeine goldenen Träume, daß ihm die Wirklichkeit zum bloßen Traum geworden, der Traum zur Wirklichkeit, der aber als geheimnisvolles Erbteil den wahnſinnigen Hang nach Gold und Schmuck in ſich trägt, ſo daß er die Beſitzer der von ihm verfertigten Schmuckgegenſtände ermordet, um wieder in deren Beſitz zu gelangen. Dieſe Charakterfigur iſt Otto Ludwig großartig gelungen. In langen tiefbohrenden Monologen läßt er ſeinen Helden ſelbſt ſein Inneres darlegen. Da er die Ermordungsſzene ſelbſt nicht auf die Bühne bringen kann, ſo führt er ſie höchſt genial in einer Viſion vor. Aber dieſer eine Charakter nimmt auch das Intereſſe des Leſers oder Zuſchauers allein in Anſpruch. Mit Cardillacs Tod im dritten Akt iſt unſer Anteil aufgebraucht. Die folgende Kriminalgeſchichte läßt uns kühl, ebenſo die Titelheldin des Stückes. Darum iſt auch das Experiment, das Stück aufzuführen, bisher immer mißlungen. Es iſt eine Charakterſtudie, wie die Maler ſie lieben. Und geniale Schauſpieler werden immer mit Vorliebe auf ſie zurückgreifen.

Dieſe drei großen Stücke füllen neben einer neuerlichen Bearbeitung des Agnes Bernauer-Stoffes und andern Plänen die Vierzigerjahre aus. Immer vom neuen, aber immer vergebens pochte Otto Ludwig an die Pforten der Schauſpielhäuſer. Die folgenreichſte Verbindung ſeines Lebens, die Freundſchaft mit Eduard Devrient, dem bekannten Verfaſſer der Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt, der damals Oberregiſſeur des Dresdner und ſpäter des Karlsruher Theaters war, einem ausgezeichneten Schauſpieler, einem ſehr verſtändigen erfahrenen Theaterpraktiker, fällt in dieſe Zeit. Niemand vielleicht hat ſo viel für Otto Ludwig getan als Devrient. Aber zunächſt war auch dieſer Freund für ihn ein Hemmſchuh. Ludwig hätte für ſeine üppig überwuchernde

Phantaſie, für ſeinen ſtets neuen Geſtaltungsdrang es gebraucht, daß er eines ſeiner Stücke einmal vor ſich auf der Bühne geſehen hätte. Denn nichts hatte ihm bis zu ſeinem Leipzig-Dresdner Aufenthalt ſo ſehr gefehlt als die Kenntnis einer größeren Bühne. Er hätte ferner bei ſeiner Neigung zu Selbſtkritik und Selbſtzerſtörung vor allem Anerkennung, reiche, warme Anerkennung gebraucht. Statt deſſen bot ihm auch Devrient eine (allerdings) richtige Erkenntnis der Schwächen ſeiner Werke, immer neuen Anſporn zur Umarbeitung, immer neue Ablehnung. Zwei-, dreimal wanderte derſelbe Plan zwiſchen ihnen hin und her. Jedesmal machte Ludwig faſt ein neues Stück daraus. Jedesmal ſah der ſtrenge Mentor neue Fehler.

So traf auch das Jahr 1848 Otto Ludwig als Unberühmten, Zweifelnden und Strebenden. Mächtig wirkten die Zeitereigniſſe auf ihn ein. Auch auf ihn hatten die Zeiten der Reaktion ſchwer gelaſtet. Jubelnd begrüßte er daher den beginnenden Völkerfrühling:

Vorbei des Winters Druck und Qual;
Frühling, Frühling auf Berg und Tal,
Der ſchönſte Frühling kommt ins Land,
Freiheit, Freiheit iſt er genannt,
Freiheit! o Völkerfrühling!

Aus eigener Anſchauung kannte er die Nachteile der deutſchen Kleinſtaaterei, die Lächerlichkeit des Duodezfürſtentums mit ſeiner Handvoll Soldaten. Lebhaft ſtand eine Szene aus ſeiner Jugendzeit ihm vor Augen, wie ein von Hildburghauſen nach Eisfeld abgeſandter herzoglicher Kommiſſarius gegen die auf ihn eindringende Bürgerſchaar mit einer großen Papierſchere ſich gewehrt und ſich den Durchgang erkämpft hatte. Und ſo klagte er jetzt über Deutſchlands Schmach und Ohnmacht, wandte ſich mit flammenden Worten an die deutſchen Fürſten und mahnte ſie zur Einheit:

Ein großes, ernſtes Loſen
Beginnt zu dieſer Friſt,
Bedenkt es wohl, ihr Großen,
Daß Gott noch größer iſt.
Ihr könnts. O macht zur Stunde
Der Schmach ein glorreich End
Und fügt zum Fürſtenbunde
Ein Völkerparlament.

Und Millionen Stimmen
Auffauchzen nah und fern,
Es steigt mit neuem Flimmen
Des Vaterlandes Stern.
Dann laßt die Dränger kommen
Von Oſt und Nord und Weſt,
Was ſolls den Drängern frommen,
Steht Deutſchlands Einheit feſt?

Aber Otto Ludwig war auch gegen die Schattenſeiten der Revolution nicht blind. Er ſah, wie die Hefe des Volkes obenauf kam, er ſah die Pöbelherrſchaft dräuend aus der Erde emporſteigen, ſah wie mit dem Edelſten und Heiligſten zugleich der ärgſte Mißbrauch getrieben wurde: „Jetzt iſt Freiheit, und die Ordnung hat aufgehört“ — ſo peroriert der Wildſchütze Frei im „Erbförſter“ — „jeder kann machen, was er will, kein Büttel mehr, kein grüner Tiſch mehr, ſag' ich euch; kein Turm, keine Ketten .... das wiſſen die Menſchen jetzt, daß die in den Zuchthäuſern verehrungswürdige Dulder ſind, und die Vornehmen ſind Spitzbuben, und wenn ſie noch ſo ehrlich wären. Und die Fleißigen ſind Spitzbuben; denn ſie ſind ſchuld, daß die braven Leute, die nicht arbeiten mögen, arm ſind .... Was man ſonſt einmal Treu und Ehrlichkeit genannt hat, das haben uns die alten Weiber weis gemacht. Und ein Kerl, der ſein Wort hält, das iſt ein Schuft, und ſo einem trau ich nicht über die Türſchwelle. Das Volk iſt ehrlich an und für ſich, weils das Volk iſt ...“ Und was dergleichen Spitzbubenphiloſophie mehr iſt.

So bildete die Revolution von 1848 den ſozialen Hintergrund für Otto Ludwigs erſte große Tragödie, die nach dreijähriger Arbeit im Herbſt 1849 vollendet wurde, am 4. März 1850 im Dresdner Hoftheater zur erſten Aufführung gelangte und bald darauf ihre Runde durch ganz Deutſchland machte.

Auch der Charakter des Erbförſters — denn eine Charaktertragödie iſt das Stück — erwuchs, ſo wie er jetzt daſteht, aus den Eindrücken der Revolution. So viele tüchtige Menſchen hatte der feine Beobachter geſehen, in denen der Rechtsſinn in Rachſucht umſchlug, ohne daß ſie ſelbſt es wußten. Sie dachten mehr daran, wirklich oder vermeintlich Erlittenes zu vergelten, als einen beſſeren Zuſtand zu ſchaffen; und auch das wirklich Erlittene hatte Leiden-

ſchaft ſo aufgeſchwellt, daß es dem Verſtändigen mehr vermeintlich als wirklich erſcheinen mußte. Jede Mahnung zu ruhiger Überlegung machte ſie als neues Unrecht leidenſchaftlicher. — Er wollte in dem Erbförſter die Gefahr darſtellen, in welcher der Inſtinktmenſch ſchwebt, dem die Reflexion nur umſo ſchlimmere Dienſte tut, wenn er meint, ſie los zu ſein. Daß, wer bewußt den Verſtand verachten und vertreiben will, unbewußt der Sophiſterei verfällt. Daß das Herz nicht allein der Führer durch das Leben ſein kann. Daß, wo der Menſch am ſelbſtändigſten auf ſeiner Einſeitigkeit zu ſtehen glaubt, er in Wirklichkeit am unſelbſtändigſten iſt. Ein ſolcher Anſchauungsmenſch und kein Gedankenmenſch iſt der Erbförſter. Er denkt mit dem Herzen. Ein bornierter Mann aus dem Volke, ein Gefühlsmenſch, ein blinder Parteimenſch, ein Abergläubiger, der unter der Gewalt des orakelhaften Bibelwortes ſteht. Äußerlich rauh und barſch, verbirgt er ſeine innere Weichheit, ſeinen Zartſinn, die Liebe zu den Seinigen und entfremdet ſich dieſe. Das Herkommen ſteht ihm höher als das Geſetz; er verfolgt ſein vermeintliches Recht, als ſogenannter Erbförſter tatſächlich unabſetzbar zu ſein — eine Art Michael Kohlhaas —, bis er ſelbſt Unrecht begeht und zuſammenbrechend geſtehen muß: „Ich hab' Unrecht!“ Er ſchenkt in der Verwirrung ſeines Gefühles auch dem unwahrſcheinlichſten Gerüchte Glauben und will den vermeintlichen Mord ſeines Sohnes an dem mutmaßlichen Mörder, dem Bräutigam ſeiner Tochter rächen, den dieſe ſelbſt mit ihrem Leibe deckt. Abſichtlich fängt ſie die Kugel des Vaters auf. So wird er der Mörder ſeines Kindes und naturgemäß ſein eigener Richter.

Dieſer Charakter war unſerm Dichter die Hauptſache; er hat ſich ihm aus einem eigenſinnigen Querulanten und Prozeſſanten in langer Entwicklung allmählich geläutert und veredelt. Dieſer Charakter ſtand dem Dichter in den wichtigſten Situationen zuerſt vor Augen. Und nun ſuchte er erſt eine Handlung dazu, um ihn voll darſtellen zu können. Die Fehler dieſer Handlung erkannte niemand ſchärfer als der Dichter ſelbſt. Sie war ihm zu abſonderlich, nicht einfach, klar und ſchlank genug, die Motive nicht zwingend genug; es fehlte ihr die Geſchloſſenheit. Er tadelte es, daß der tragiſche Konflikt nicht aus dem tiefſten Kern, aus

dem eigenſten Sein der Perſon, als abſoluter Widerſpruch ihrer Naturen, ſondern bloß von einer äußeren Urſache, von bloßen Aufwallungen hergeleitet werde. Der Erbförſter und Stein, zwei alte Freunde, tun ſich weh, weil ſie in ihrer Einbildung Feinde werden, ſtatt daß — ein wahrer tragiſcher Konflikt — zwei weſentliche Feinde ſich einbilden, ſie ſeien Freunde und im Verlaufe nur die Wahrheit des Verhältniſſes zu Tage kommt zu beider Verderben. Er tadelte es, daß er durch dieſen untragiſchen Anfang andere Erwartungen beim Publikum erregt habe, als er befriedigen wollte, und daß daher die Tragik etwas zu peinlich wirke. — Aber alles das zugegeben: was war hier an unmittelbar packender Kraft der Darſtellung geleiſtet! Figuren aus dem Volke, leibhaftig, markig, urſprünglich, waren hier auf die Bühne geſtellt. Figuren voll Fleiſch und Blut, Menſchen, keine Heroen. Und doch mit künſtleriſcher Abſicht ins rechte Licht gerückt, lebenswahr und kunſtwahr. Mit der ganzen Scholle, auf der ſie hauſten, waren ſie hierher verpflanzt. Wie Grillparzers Herotragödie von den Wellen des Meeres durchrauſcht wird, ſo dieſes Stück von dem Wald, dem herrlichen grünen Thüringerwald. Wir atmen den Duft der Tannen ein. Die Farbe der Heimat iſt über alles ausgegoſſen. Und in dieſer — ihrer und unſerer Heimat — bewegen ſich dieſe Menſchen natürlich und ſprechen natürlich. Nichts von Phraſe, keine „ſchönen Stellen“. Überall die reichſte Kunſt im ärmſten Worte geſucht. Er ſelbſt nannte ſein Stück eine Kriegserklärung gegen die Unnatur und die konventionellen Manieren der damaligen Theaterpoeſie ſowohl als der Schauſpielkunſt. Dagegen wollte er Natur, ſchlichte doch furchtbare Wahrheit, nicht zu eng genommene Wirklichkeit in das Feld führen. Er wünſchte auch ein Zuſammenſpiel der Perſonen wie in der Natur. Und darin liegt das Epochemachende des Stückes; es fuhr reinigend wie ein Donnerſturm durch die von Phraſe und Unnatur erfüllte Atmoſphäre der Jubelwochen des Liberalismus und durch das Düſter der beginnenden Reaktionszeit. Die Pflege der bürgerlichen Tragödie erhielt neue Anregung durch dieſes Stück; das ſoziale Drama der Gegenwart nahm davon den Ausgang. Auch inſofern, als das Kleine und Kleinliche, das Genreartige und Humoriſtiſche mehr hereingezogen wird, als für die Stimmung der Tragödie gut iſt.

Für Otto Ludwigs Zeitgenoſſen hatte es das Anſehen, als ob in dieſem Drama plötzlich über Nacht ein Wunderbau aus dem Boden geſtiegen wäre. Wir, die wir die dornenvollen Anfänge des Dichters, ſeine verborgen gebliebene Jugendproduktion, ſein ernſtes, oft verfehltes, verzweifeltes Streben kennen, wir wiſſen, wie tief die Fundamente dieſes Gebäudes in die Erde eingelaſſen waren. Was der Menge wie ein Zauber erſchien, iſt uns als das Ergebnis ſchwerer Arbeit bekannt. War der Dichter der Ahnfrau 26jährig vor die Öffentlichkeit getreten, ſo war der Dichter des Erbförſters noch um zehn Jahre älter, als er ſein Werk aus den Händen gab. Wie für Grillparzer war es für die Aufnahme Otto Ludwigs ein Vorteil, daß ſeine Übungsſtücke bisher im Dunkel geblieben waren, daß er als fertiger Meiſter vor das Volk trat.

Mit Feuereifer ergab ſich nun der Dichter, der zu dauerndem Aufenthalt nach Dresden übergeſiedelt war, ſeinem Schaffen. Ein ſchöner Plan zu einer Dramatiſierung von Hauffs Novelle: „Jud Süß“, für deren Handlung er bald das württembergiſche Kolorit beibehalten, bald Italien als Schauplatz wählen wollte, wurde zu gunſten einer hiſtoriſch-bibliſchen Tragödie: „Die Makkabäer“ zurückgedrängt. Aber wieder wie beim Erbförſter ſprang ihm nicht etwa das Stück fertig aus dem Haupt. Nein: dreimal rang er mit dem ſpröden Stoff, drei Bearbeitungen nahm er innerhalb der drei Jahre 1850 bis 1852 vor, bis das jetzige Stück im Juli 1852 endlich vollendet wurde. Und wieder können wir die Fehler und Schwächen dieſes Werks aus dieſer ſeiner Entſtehungsgeſchichte uns erklären. Urſprünglich hatte Otto Ludwig das Motiv der jüdiſchen Doppelehe in den Mittelpunkt ſeines Dramas geſtellt. Der Makkabäer Judah iſt mit Lea, der Witwe ſeines Bruders, und mit der jüngeren Thirza verheiratet. Der Gegenſatz zwiſchen der gewaltigen, ſtolzen Lea und der demütigen, lieblichen Thirza, mehr Knoſpe nach als Roſe, ein zarter Frühlingshauch als Weib geſtaltet; der Haß Leas, ihre Eiferſucht auf Thirza war der Inhalt des Stücks. Es gipfelte in einer wunderbar poetiſchen Szene, in der die geblendete Lea von der als Knabe verkleideten Thirza über das Gebirge nach Jeruſalem geleitet wird, die Stadt zu ihren Füßen mit Gebet begrüßt und den Fluch des Himmels über ihre Feindin Thirza herabfordert, bis dieſe auf die falſche Nachricht

vom Tod Judahs hin ſich verrät. Aber auch jetzt noch will ſie Lea weiterführen und ihr helfen, ihre Kinder zu retten: „Retten? Du? Der Fuchs des Haſen Brut? Der Löwe der Gazelle Junge?“ höhnt Lea und ſtößt die demütig Aufopferungsvolle von ſich. Judah ſelbſt trat in dieſem erſten Stück faſt ganz zurück. Mit Recht aber erklärte Devrient dieſes uns fernliegende Motiv der Doppelehe auf der modernen Bühne für unmöglich. In der zweiten Bearbeitung macht daher der Dichter die Lea zur Mutter des Judah und der Zwiſt der beiden Gattinnen verwandelte ſich in den zwiſchen Schwiegermutter und Schwiegertochter. Aber noch immer waren die beiden Frauen die Hauptperſonen. Erſt in der dritten und letzten Bearbeitung trat der Held Judah, der Retter ſeines Volks, mit ſeinen Brüdern neben den Frauen entſcheidend hervor. An die erſten Faſſungen mahnt uns jetzt nur noch die idylliſch-poetiſche Szene im vierten Akt, in der Lea, auf dem Weg nach Jeruſalem, wo ſie ihre Kinder retten will, von ihren Feinden an einen Baum gebunden und von der lieblichen Naemi, dem Röslein von Saron, der Frau ihres Sohnes, befreit wird. Da ſchmilzt die Eisrinde von dem Herzen der ſtolzen Mutter und ſie ſinkt vor der von ihr einſt Verachteten auf die Knie. Aber in der ganzen zweiten Hälfte des Stücks iſt Lea auch jetzt noch die eigentliche Hauptperſon. Der Dichter identifiziert ſie — wie das ſchon vor ihm Zacharis Werner getan hatte — mit jener Mutter der Bibel, die ihre ſieben Kinder den Märtyrertod erleiden ſieht, weil ſie den fremden Göttern nicht opfern wollen. Wir ſehen, wie ihr die feindlich geſinnten Verwandten ihre Kinder entreißen, ſie dem Antiochus, dem König von Syrien, der Paläſtina okkupiert, zuführen, wie ſie ungebeugt vor dieſen Tyrannen tritt, wie jede Scherbe an ihr noch Majeſtät predigt. Wie ſie ihre Kinder noch beſtärkt in ihrem Vorſatz, an dem Glauben ihrer Väter feſtzuhalten, wie ſie mannhaft ſie zum Tod führen ſieht und dann erſt gebrochenen Herzens zuſammenſinkt. Eine der mächtigſten Frauengeſtalten, die jemals die Bühne beſchritten haben, eine heroiſche Erſcheinung von faſt übermenſchlicher Größe. Sie wächſt über alle Glieder ihrer Familie hinaus, auch über ihren Sohn Judah, der in den beiden Mittelakten die Hauptrolle zugeteilt erhält. Im ſicheren Vertrauen auf ſeine Kraft und Größe ſieht Judah ſeinen Bruder Eleazar nach

Jeruſalem ziehen, um dort ſich zur Würde des hohen Prieſters aufzuſchwingen. Während aber dieſer, von der Liebe einer ſyriſchen Prinzeſſin geblendet, ſein Volk verrät, von ſeinen Göttern abfällt und den fremden Götzen opfert, ſogar ſeinen Namen verleugnet, hält Judah zu Hauſe an den Traditionen ſeiner Familie feſt und in der großen Schlußſzene des zweiten Akts, vielleicht der wirkſamſten des Stücks, ſtürzt er den Opferaltar, den des Königs Abgeſandte errichtet haben und an dem die Familie ſeiner Frau wirklich geopfert hat, um und führt ſeine Heerſcharen dem Feind entgegen. Aber er muß es erfahren, daß eben dieſes ſtarre Feſthalten an den Glaubensgeſetzen ſein Volk ins Verderben ſtürzt. Schon hält er die Schlacht für gewonnen; da wälzen ſich neue, feindliche Scharen heran. Von neuem feuert er ſein Volk an. Aber inzwiſchen iſt der Abend des Sabbath angebrochen. Der fanatiſche Hoheprieſter hetzt das Volk auf gegen das Gebot ihres Feldherrn. Sie dürfen nach dem Gebot Gottes am Sabbath nicht fechten. Sie werfen die Waffen weg und laſſen ſich gottergeben vom Feind niedermetzeln. Schaudernd muß Judah es inne werden, daß der einzige Tyrann ſeines Volks das eigene Geſetz iſt; die Frucht ſeiner Anſtrengung muß er verloren gehen ſehen. Von da ab tritt er im Stück zurück und wieder wird er am Schluß um den Erfolg ſeiner unausgeſetzten patriotiſchen Bemühungen gebracht, indem der durch die Standhaftigkeit Leas erſchütterte ſyriſche König freiwillig das Land verläßt und er die Rolle eines Volksbefreiers nicht rein für ſich in Anſpruch nehmen kann. Unter dieſer Doppelteiligkeit der Handlung leidet das Stück. Wenn es Otto Ludwig an Guſtav Freytags Fabiern getadelt hat, daß er ein ganzes Geſchlecht, ein ganzes Volk zum Helden eines Stücks gemacht habe, ſo iſt er ſelbſt hier in dieſen Fehler verfallen, indem er die ganze Makkabäerfamilie, ja das ganze jüdiſche Volk zum Träger der Handlung macht. So verteilt ſich das Intereſſe des Zuſchauers auf viele. Aber auch die Stärke dieſes Dramas hängt damit zuſammen. Viele Perſonen galt es gleichzeitig in Bewegung zu ſetzen, eine ganze Stufenleiter von Charakteren zu zeichnen. Maſſenſzenen von der ungeheuerſten Wirkung zaubert er vor das Auge des Publikums. Ein ganzes Zeitalter entrollt er vor unſern Blicken. Von dem mit größter Sachkenntnis und farbenreicher Lebendigkeit ent-

worfenen hiſtoriſchen Hintergrund hebt ſich die Charaktertragödie, die Familientragödie ab. So iſt das Werk eigentlich ein hiſtoriſches Schauſpiel geworden. Entſprach der bürgerlich ſchlichten Tragödie im Förſterhaus eine ſchlichte, realiſtiſch angehauchte volkstümliche Sprache, ſo forderte das Drama dieſer königlichen Familie auch einen höheren Stil: Schwung und Begeiſterung, Würde und Pracht, Hoheit und Adel. Bilder und Vergleiche, dort aus der bürgerlichen Umgebung der Heimat genommen, atmen hier den Duft des Orients: der bibliſche Stoff verlangt bibliſche Weihe, bibliſche Größe, bibliſches Pathos; daneben fehlt es nicht an idylliſcher Weichheit und Innigkeit. Der markigen Proſa dort entſpricht hier der iambiſche Vers der Schilleriſchen Tragödie, aber abgeriſſener, zerhackter als bei Schiller, mehr an Leſſings Nathan oder an Heinrich von Kleiſt erinnernd. Alles in allem ein mit voller Meiſterſchaft ausgeführtes Kunſtwerk erſten Ranges, wie die 20 Jahre ſeit der Aufführung von Grillparzers „Des Meeres und der Liebe Wellen“ im Jahre 1831 für die deutſche Bühne wenige hervorgebracht hatten. Der Erfolg der Aufführungen Ende 1852 und Anfang 1853 war wie bei jenem Drama zunächſt ein zweifelhafter. Waren dort die Motive dem Publikum zu einfach, zu zart, zu innig, ſo waren ſie hier dem Publikum zu hart, zu grauſam, zu grandios. Auch konnten nur die allergrößten Bühnen ein ſo reiches Perſonal zur Verfügung ſtellen, wie es die Makkabäer brauchen. Am beſtrittenſten war der Erfolg in Wien, wo Laube für ſeinen alten Freund Propaganda machte. Schließlich errang es aber auch hier den Sieg. Die Lea iſt noch gegenwärtig eine Glanzrolle der erſten Tragödin Deutſchlands.

Mit den Makkabäern ſteht der 40jährige Dichter auf der Höhe ſeines Schaffens. Die Zukunft des deutſchen Theaters war auf ſeinen Genius geſtellt, die Hoffnungen aller, die es ernſt meinten mit der dramatiſchen Dichtkunſt, waren auf ihn gerichtet. Warum hat Otto Ludwig dieſe Hoffnungen nicht erfüllt? Die Beantwortung dieſer Frage enthüllt uns ſelbſt eine Tragödie im Leben und Schaffen des Dichters, wie ſich eine ähnliche innerhalb der vier Wände des Studierzimmers ſelten abgeſpielt haben mag.

Zunächſt traten die Sorgen des Erwerbs bei der Abnahme ſeines Vermögens, bei ſeiner wachſenden Familie trotz ſeiner un-

glaublichen Bedürfnisloſigkeit immer dringender an ihn heran. Die dramatiſche Tätigkeit war nicht einträglich genug. Selbſt wenn ihm jedes Jahr ein großes Drama gelungen wäre, wenn er nicht erſt nach zwei- bis dreimaliger Umarbeitung ein Stück auf die Bretter hinausgebracht hätte, ſo hätte das Erträgnis für ſeine Exiſtenz nicht ausgereicht. Zum journaliſtiſchen Betrieb war dieſer ſchwerflüſſige, ernſte Denker, der an jede Zeile, die er ſchrieb, die höchſten Maßſtäbe anlegte, gänzlich verdorben. Da lockten ihn ältere Verſuche in Roman und Novelle auf dieſes Gebiet. Der fruchtbare Auerbach, der damals mit ſeinen Schwarzwälder Dorfgeſchichten und ſeinen erſten Romanen große Erfolge feierte und reiche Einnahmen erzielte, riet zu, ja drängte in ſeiner warmherzigen Weiſe in ihn ein. Ludwig hoffte durch novelliſtiſche Arbeiten ſich bald die Mittel zu erwerben, um dann mit weniger Sorge zu ſeinem dramatiſchen Lebensberuf zurückkehren zu können. Was ihm aber bloßer Broterwerb zu ſein ſchien, wurde trotzdem wieder eine wertvolle Bereicherung unſerer Nationalliteratur. Die ſchöne thüringiſche Erzählung: „Die Heiterethei“, die vom Neujahr 1855 an im Feuilleton der Kölniſchen Zeitung erſchien, iſt das heiterſte und liebenswürdigſte, was wir von dem tragiſchen Dichter beſitzen. Ein pſychologiſches Meiſterſtück, in dem zwei innerlich ſich verwandte, tüchtige, prächtige Menſchen, die durch Vorurteile, Mißverſtändniſſe und kleinſtädtiſche Zwiſchenträgereien lang auseinandergehalten werden, ſich endlich doch in inniger Seelenfreude zuſammenfinden. In der behaglichen, breiten, etwas umſtändlichen Weiſe der älteren Erzähler wird dieſe Herzensgeſchichte entwickelt, aber ohne daß der an knappere Zuſammenfaſſung gewöhnte, moderne Leſer eine Ermüdung verſpürte. Auch die Heiterethei iſt eine Art Dorfgeſchichte nach Auerbachs Muſter. Aber wie verblaßt dünken uns heute dieſe ſüßlichen, ſentimentalen, ſpintiſierenden, unwahren Geſtalten gegenüber den geſunden, urwüchſigen, derben Figuren Otto Ludwigs, die keinen Gedanken denken und kein Wort ſprechen, das ein kleinſtädtiſcher Thüringer nicht denken und ſprechen könnte. Was Otto Ludwig ſpäter als Grundlage für einen deutſchen Volksroman verlangte: genaue Kenntnis einer deutſchen Landſchaft nach allen Seiten, nach Tracht und Bauart, nach Sitte und Unſitte, das hatte er hier bereits bewährt. In

ſeinem Heimatsort meinte man, als das Werk erſchien, auf Originale zu ſeinen Figuren mit Fingern zeigen zu können, obgleich diejenigen, an denen er ſeine Studien einſt in jüngeren Jahren gemacht hatte, wohl ſchon längſt aus der Welt waren. Er hatte eben Typen geſchaffen, die immer wieder vorkommen. Solche „große Weiber", wie ſie das Häuslein der Heiterethei zur Stätte ihrer Unterhaltungs- und Klatſchſucht wählen, ſolche ſelbſtbewußte, reiche, protzige Originale wie die haubenwerfende Baltineſſin, ſolche langſtielige Klatſchbaſen, wie die ihre Rede parzenmäßig ſpinnende Weberin, ſolche rührſelige Tränenweiden wie die aus Ach und O zuſammengeſetzte Baderin, ſolche in Demut erſterbende Dienerinnen wie die Annemarie mit ihrem ewigen Neiger vor der Ariſtokratie des Städtchens; ſolche windige Patrone wie der verwachſene Schneider, der vor dem Rohrſtäbchen ſeiner Mutter die Flucht ergreift, um vor der Haustür ſich ſeines Reſpekts zu rühmen: dergleichen weiſt eben jede Stadt auf. Die Abderiten, die Schildbürger, die Leute von Seldwyla ſind unausrottbar. Aber nicht bloß die Menſchen ſchildert Otto Ludwig ſo lebendig, daß ſie mit jeder Bewegung, mit jedem Atemzug vor uns ſtehen wie alte Bekannte aus unſrer eigenen Jugendzeit, ſondern, wie ſein großer Vorläufer Boz-Dickens verleiht er auch dem ganzen Univerſum Leben und Bewegung. Der Holunderſtrauch vor Annedorles Lehmhäuschen wird faſt zur mithandelnden Perſon; er erlebt die Schickſale ſeiner Herrin mit in Freud und Leid, in Rührung und Jubel, und nachdem das alte Häuschen einem neuen, ſtattlicheren hatte weichen müſſen, geleitet er ſie als der einzige Reſt aus ihrer Vergangenheit hinüber in ihr neues, geſichertes Glück.

Die Verbindung von Scherz und Ernſt, der prächtige Humor, die launige Satire, der ethiſche Grundgedanke, der die heilſame Macht der Arbeit auf das Gemüt und die Entwicklung der Menſchen feiert und die Wahrhaftigkeit als die einzige Grundlage dauernder menſchlicher Beziehungen erweiſt, der heimatliche Unter- und Hintergrund, die abwechslungsreiche Darſtellung, die höchſt individuelle, ſtark dialektiſch gefärbte Diktion reihen dieſe Erzählung, ſowie die kleinere: „Aus dem Regen in die Traufe", in der er einen abſtoßenden Charakter als das Widerſpiel der Heiterethei

zeichnete, unſeren beſten Novellen an. Trotzdem werden ſie beide weit übertroffen durch Ludwigs ernſten, tragiſchen Roman: „Zwiſchen Himmel und Erde“, den man Ludwigs erſchütterndſte Tragödie nennen kann. Freilich für die Gartenlaube, für die es urſprünglich beſtimmt war, paßte dieſes düſtere Seelengemälde nicht, und wir brauchen es dem Begründer und erſten Herausgeber dieſes Familienjournals, einem Landsmann Otto Ludwigs, nicht zu verargen, daß er dieſes ergreifende Abbild eines untergrabenen Familienglücks zurückwies: er kannte eben den Geſchmack ſeines Publikums, für das er andere Köche die mageren Bettelſuppen zuſammenſchütten laſſen mußte. Das deutſche Publikum wollte großmaulige, von Profeſſion ſchöne Helden, ſentimentale Drahtpuppen, unmögliche Handlungen, unwahre Gefühle und eine Waſſerproſa Lafontaineſchen und Claurenſchen Angedenkens. Hier aber waren wahre Menſchen mit Vorzügen und Fehlern, die ſich aus eigener Schuld ihr eigenes Schickſal ſchmieden, die nach ihrem Schickſal gleichſam jagen; hier war ein Menſchenleben mit dem ganzen Zauber und Elend; hier war ſchroffe, quälende Wahrheit und dem Leſer mußte von vornherein klar ſein, daß der beliebte gute Ausgang jener deutſchen Familiengeſchichten hier unmöglich ſei, daß der Held ſein Geſchick zu erfüllen habe, daß eine abſolute, menſchlich ideale Entwicklung des Verhältniſſes über die Grenzen ſeiner (beſchränkten) Natur hinausgegangen wäre. Hier war eine wuchtige Proſa, und ein junger Dichter, der ſich darauf verſtehen mochte, Paul Heyſe, geſtand gleich beim Erſcheinen des Werks, dergleichen ſei in Proſa wohl nie erſchaffen worden.

Wieder lieferte unſer Dichter eine Charakterſtudie, eine Charaktertragödie. Er wollte zeigen, wie die allzu große Gewiſſenhaftigkeit eines Menſchen (des Apollonius) faſt ebenſo verderblich werden könne, wie die Gewiſſenloſigkeit eines andern (ſeines Bruders). Er wollte zeigen, daß jeder Menſch ſeinen Himmel ſich fertig mache, wie ſeine Hölle, ja daß, wie es Cardeillac im „Fräulein von Scudery“ ausdrückt, dasſelbe was des Menſchen Himmel iſt, auch ſeine Hölle ſei. Er wollte in Apollonius das Schickſal eines Hypochonders darſtellen; er wollte aber das Schickſal beider Enden der Menſchheit in dem Werk aufdecken, des Frivolen und des Ängſtlichen: das Ideal läge in der Mitte. Apollonius trägt

den Widerſpruch in ſich: er könnte glücklich ſein und glücklich machen, wenn er den geſunden Leichtſinn beſäße, den ſeine Situation von ihm fordert: ſo hat er das Leiden; da er ſich aber nicht zu einer Schuld hinreißen läßt, geht er nicht tragiſch unter. Wie ſehr es der Dichter verſtanden hat, die hervorſtechende Charaktereigenſchaft ſeines Helden mit der Handlung zu verknüpfen, zeigt jene Szene, in welcher der pedantiſch ängſtliche Apollonius vor dem Schlafengehen das Licht emporhebt, um zu ſehen, ob er beim Putzen nicht ein Fünkchen habe wegſpritzen laſſen und damit den Leichtſchein durch eine Spalte in die Scheune wirft, in der ſein Bruder das Seil durchſchneidet, um ihm, dem Apollonius, dadurch den Tod zu bereiten. Denn in oft bewunderter Weiſe hat der Dichter auch hier die kleinbürgerlichen Zuſtände einer deutſchen Handwerkerfamilie wiedergegeben, hat er dem ſchweren, lebensgefährlichen Beruf des Schieferdeckers die poetiſcheſte Seite abgewonnen — des Schieferdeckers, der zwiſchen Himmel und Erde hängt, den das Schickſal immer in ſeiner Hand hat, der, wenn er verunglückt, vor der Welt als ein ehrlicher Toter daſteht, ſo ehrlich wie der Soldat, der auf dem Schlachtfeld geſtorben iſt —, hat er das Lob dieſes edlen Handwerks geſungen, den Aberglauben dieſes Berufs verwertet. Den Kirchturm, auf dem die wichtigſten Szenen des Romans ſich abſpielen, hat er in den Mittelpunkt gerückt, wie Achim von Arnim den verfallenen Palaſt in der „Gräfin Dolores“. Dort oben, „zwiſchen Himmel und Erde“, vollzieht ſich das Schickſal dieſer Menſchen. Dort hinauf, zwiſchen Himmel und Erde, läßt ſich der alte blinde Vater Nettenmayr führen und verlangt von ſeinem ungeratenen Kind, daß er ſich ſelbſt wie zufällig von oben herabſtürze, um den beabſichtigten Mord zu ſühnen, um die Schande ſeiner Familie — unverraten — aus der Welt zu ſchaffen: ein moderner Brutus, ein bürgerlicher Kaiſer Rudolf, ein Vater, der ſeinen Sohn aus eigener Gewalt richtet und von nicht geringerer Erhabenheit als jene römiſche, als dieſe königliche Geſtalt. Dort oben, zwiſchen Himmel und Erde, findet der Streit der Brüder ein Ende, indem der eine wirklich in die Tiefe ſtürzt; dort oben, zwiſchen Himmel und Erde, ſühnt Apollonius ſeine vermeintliche Mitſchuld an des Bruders Tod, indem er den vom Blitz getroffenen Turm und damit ſeine Vaterſtadt durch ſein energiſches

Zugreifen beim Löſchen vom ſicheren Verderben rettet. Und dieſe Stätte der äußeren Kämpfe iſt auch die der inneren, der ſtilleren Seelenkämpfe, das Haus mit den grünen Jalouſien iſt mit realiſtiſcher Eindringlichkeit geſchildert und gleichſam refrainartig kehrt der Satz immer und immer wieder: Immer dunkler, immer ſchwüler wurde das Leben in dem Haus mit den grünen Läden. Es wird vom Verhängnis umſponnen wie das Opfer der Spinne von ihren Fäden.

Aber während unſer Dichter an dieſem Werk arbeitete, zog das Verhängnis um ihn ſelbſt ſeine Fäden immer enger und enger. Das pekuniäre Erträgnis der Romanſchriftſtellerei war nicht groß. Seine Abſicht hatte er nicht erreicht. Nichtsdeſtoweniger drängte ihn alles zum Drama als ſeinem eigenſten Gebiet zurück. Aber die Brücke war nicht ſo leicht zu finden. Er hatte ſich bei der Gründlichkeit ſeines Weſens (denn viel von dem Charakter des Apollonius ſteckte in ihm ſelber) in die Technik des Epos ſo eingelebt, daß er die langgeübten Kunſtgriffe des dramatiſchen Schaffens faſt verlernt zu haben meinte. Wie unter fremder Botmäßigkeit ſtehend, kam er ſich vor, den Geſetzen der Heimat entfremdet. Brauchte er aber denn Geſetze zum dichteriſchen Schaffen? Wurde ihm dies nicht wie im Traum beſchert?

Otto Ludwig gehörte zu jenen eruptiven, vulkaniſchen Naturen, die ruckweiſe im Feuer der Begeiſterung, im Rauſche der Stimmung ihre Gaben ausſtoßen. Er ſelbſt hat uns aufrichtige und darum höchſt wertvolle Bekenntniſſe über die Art ſeines Schaffens hinterlaſſen. Wie zuerſt eine muſikaliſche Stimmung ſeinem Schaffen voranging, die ihm dann zur Farbe wurde. Wie er dann einzelne Bilder, Gruppen, und zwar in beſtimmten Stellungen vor ſich ſah, z. B. den Erbförſter in dem Moment, da er zuſammenbrechend geſteht: Ich hab' Unrecht. Wie immer mehr ſolcher plaſtiſch-mimiſchen Geſtalten und Gruppen anſchoſſen, bis er das ganze Stück hatte, ohne daß ihm die Handlung noch ganz klar war. Dann fand ſich zu den Gebärden erſt die Sprache. In raſender Eile ſchrieb er den Dialog nieder. Aber die Stimmung verging, das Aufgezeichnete war ihm ein toter Buchſtabe; er ſuchte nun erſt die Idee, die ihm unbewußt die ſchaffende Kraft der Erſcheinungen geweſen, ſuchte den Gedanken der Handlung. Und dann machte er

ſich erſt einen Plan, in dem nichts mehr dem bloßen Inſtinkt angehörte, alles Abſicht und Berechnung war, im ganzen und bis ins einzelne Wort hinein. Dieſes Gerippe umgab er dann mit Fleiſch, verwandelte die pſychologiſchen Züge und alles Abſtrakte in Konkretes.

Ob dieſes vielbeſprochene Bekenntnis auch auf Otto Ludwigs Jugend volle Anwendung findet, wollen wir dahingeſtellt ſein laſſen. Jedenfalls dürften die Perioden der Stimmung damals länger angehalten haben; ſein Polenſtück, die erſte Faſſung des Erbförſters hatte er in erregter Eile verfaßt. Mag er nach ſpekulativer deutſcher Art auch ſchon früh über ſein Schaffen viel nachgedacht haben, in den Stunden des Dichtens konnte er ſein Wiſſen, ſeine Spekulation über Bord werfen. Wie ein Nachtwandler ging er als Dichter die ſteilſten Wege. Oder wie er einmal ſagt: er ſchrieb ſeine Stücke gleichſam hinter ſeinem eigenen Rücken.

Offenbar nahmen mit den zunehmenden Jahren dieſe ſchaffenskräftigen Perioden an Länge bei ihm ab. Er mußte mehr zur Berechnung ſeine Zuflucht nehmen. Während er ſich früher um Dichter, die vor ihm denſelben Stoff behandelt hatten, wenig gekümmert hatte, nahm er nach dem Abſchluß der Makkabäer, als er ſich ſeinem Schmerzenskind, dem Agnes Bernauer-Stoff, zum Fünftenmal zuwandte, die andern Bearbeitungen dieſes Stoffs von Törring, von Hebbel, von Melchior Meyr vor und ließ ſich in eine weitläufige Analyſe und Kritik dieſer Dramen ein. Das brachte ihn aus dem Gleichgewicht. Er blieb ſtecken. Und nun, meinte er, könne er erſt wieder fortfahren, bis er ſich über ſein ganzes Schaffen nicht allein, ſondern über die Geſetze der Dichtkunſt im allgemeinen völlig klar geworden ſei. Sein Lieblingsdichter von Jugend auf, Shakeſpeare, dünkte ihm der beſte Retter aus dieſen Nöten zu ſein. Große dichteriſche Genien üben oft einen beſtrickenden Zauber auf verwandte Geiſter aus — noch nach vielen Jahrhunderten. Für Otto Ludwig wurde Shakeſpeare gleichſam ein Vampyr, der ihm das Blut aus den Adern ſaugte. Er wollte durch Kritik ſein Schaffen, ſeine eigene Natur revolutionieren und er revolutionierte die ganze deutſche Literatur, ging aber ſelbſt dabei zugrunde. Von 1855 angefangen verlor er ſich immer mehr in kritiſche Abhandlungen über Shakeſpeare, die er ſpäter unter dem Titel „Shake-

ſpeare-Studien“ in die Öffentlichkeit ſchicken wollte und die man aus ſeinem Nachlaß mit Aufwand vieler Mühe herausgegeben hat.

Otto Ludwig erkannte ganz richtig, daß das antike und das romaniſche Drama aus völlig anderen Vorausſetzungen entſtanden ſei als das germaniſche, und daß eine Wiedererweckung dieſer untergeſunkenen Welt für uns unmöglich ſei. Richtig erkannte er unſere innere Verwandtſchaft mit Shakeſpeare, wie ſie ſchon Leſſing gepredigt hatte. Richtig erſchien ihm das Shakeſpeareſche Drama als dasjenige, an das anzuknüpfen, von dem zu lernen wir nie aufhören ſollten. Aber er ging darin zu weit: daß er Shakeſpeare als den Höhe- und Gipfelpunkt des Dramas überhaupt anſah, den zu erreichen, über den hinauszukommen unmöglich ſei, daß er aus der Kunſtweiſe Shakeſpeares Geſetze ableitete, die er ſchlechthin verallgemeinerte und zum unumſtößlichen Kanon machte, und daß er endlich annahm, Shakeſpeare wäre bei ſeinem Schaffen von dieſen Geſetzen ſelbſt ausgegangen; nicht in unbewußtem, fröhlich-heiterem Schaffen hätte er ſeine Werke in raſchem Wurf herausgeſchleudert, ſondern mit der feinſten Berechnung, mit der größten Abſichtlichkeit hätte er dieſe ſcheinbare Abſichtsloſigkeit in ſeinen Werken erreicht. So kam es, daß Otto Ludwig eine Reihe von Grundſätzen für das Drama entdeckte, aufſtellte und begründete, die einen weſentlichen Fortſchritt in der Poetik bedeuten und allgemeine Geltung zu erlangen verdienen. Er erkannte richtig, daß für das Drama nicht der Dichter allein in Betracht komme, daß Schauſpieler und Publikum gleich weſentliche Faktoren für dieſe dichteriſche Gattung ſeien; daß der Wortlaut des Dramas nur der Stoff ſei, den der Schauſpieler für das Publikum erſt beleben müſſe; er erkannte richtig, daß der Vorgang des Dramas ein Typus des gemeinen Weltlaufes, daß die Charaktere Typen der Menſchennatur, die Szenen Typen des Weltverkehres oder eigentlich Menſchenverkehrs, daß alle Züge typiſche ſein müſſen; daß alles künſtleriſch reproduzierte Wirklichkeit ſein, aber der Schein gemeiner Wirklichkeit vermieden werden müſſe; daß der Dramatiker ganz hinter ſeinen Perſonen zu verſchwinden habe; daß die Beſchränkung in Ort und Zeit ein Irrtum ſei, Ort und Zeit vielmehr nur ideal behandelt werden ſollen, daß individueller Ort und individuelle Zeit nie mitſpielen ſolle; daß wir den

Menſchen im Drama ſelbſt ſchuldig werden ſehen müſſen, bevor wir ihn untergehen ſehen, und daß der Held womöglich gleich beim Beginn des Dramas den Granatkern verſchlucken müſſe, der ihn unwiderbringlich der Unterwelt zu eigen gibt; daß es nicht ſo ſehr auf äußeren als auf inneren Widerſpruch im Helden ſelbſt ankomme, daß alſo die Charaktertragödie die eigentlich, ja einzig wahre Tragödie ſei.

Eine Reihe praktiſcher Winke und Vorſchriften ergab ſich ihm im einzelnen: Shakeſpeare wurde ihm und ſeiner Nation auf dieſe Weiſe wirklich zum Lehrmeiſter. Aber indem er nun von den gefundenen Sätzen aus die dramatiſche Literatur ſeines Volkes, ſeine eigenen Dramen mit eingeſchloſſen, beurteilte, ſo zerfielen ihm dieſe in Staub wie ein Golem, dem das Zauberwort von der Stirne gelöſcht wird. Und ſo wird ihm Shakeſpeare zum Zuchtmeiſter, zum Zerſtörer, zum Henker unſerer Literatur. Am deutlichſten tritt dies dort in ſeinen Studien hervor, wo er Shakeſpeare mit Schiller vergleicht. Zu derſelben Zeit, da der Schillerenthuſiasmus in Deutſchland die höchſten Wogen ſchlug und ganz Deutſchland ſich rüſtete, den hundertſten Geburtstag ſeines vergötterten Lieblings glanzvoll zu feiern, zu derſelben Zeit ſchlug Otto Ludwig die Koloſſalſtatue Schillers in Trümmer. Nicht frevelhaft, nicht heroſtratiſch ſteckte er den Tempel in Brand; aus heiliger Überzeugung ſchritt er ans unheilvolle Werk; widerwillig folgte er der zwingenden Beweisführung ſeiner ſorgfältigen Unterſuchungen.

Von tauſend Seiten führt er den Gegenſatz zwiſchen dem wahren und dem falſchen Dramatiker durch: Schiller ſuche den Zuſchauer zum Mitſchuldigen ſeines Helden zu machen, Shakeſpeare tue meiſt das Gegenteil. Schiller ſagt: Seht ihr? Mein Held kann kaum anders. Shakeſpeare ſagt: Seht ihr? Mein Held könnte wohl anders. Schiller ſetzt ins hellſte Licht, was zur Schuld treiben kann, und verſteckt, was ihn abhalten müßte oder läßt dies von jenem rhetoriſch niederkämpfen. Shakeſpeare tut das Gegenteil. Schiller legt die äußeren Verhältniſſe dar, das hiſtoriſche Detail, legt Spannung und Zuſammenhang in die Intrigue, ſtellt Schuld und Beſtrafung größtenteils auf Rechnung der die Leidenſchaft überwiegenden Umſtände; Shakeſpeare dagegen öffnet das Innere des Menſchen und zeigt uns dort den Zuſammenhang zwiſchen Schuld

und Strafe. Schiller veräußerlicht, Shakeſpeare verinnerlicht die Handlung. Bei Schiller treten überall ſpezielle, zufällige Äußerlichkeiten, die eben nur dem gegenwärtigen Fall und keinem andern angehören, hervor; bei Shakeſpeare ſind alle Zufälligkeiten und beſonderen Bedingungen entfernt: er behält nur das, was typiſch iſt, was einer ganzen Gattung von Fällen zukommt.

Er ſtellt Shakeſpeare und Schiller gegenüber als den Realiſten und den Idealiſten. Der Realiſt gibt das poetiſche Produkt, der Idealiſt das poetiſche Produzieren, d. h. der Realiſt reflektiert über den Stoff und ſeine Ausführung, über die Charaktere, ehe er die Arbeit beginnt, er iſt fertig, wenn er niederſchreibt; der Idealiſt hingegen reflektiert über Stoff und Charaktere im Niederſchreiben und ſchreibt ſo mehr ſeine Reflexionen nieder als die Sache. Bei Schiller ſehen wir ſeine eigenen Inventionen, bei Shakeſpeare die Intentionen ſeiner Menſchen fertig werden. Bei Schiller reißt uns der Dichter hin, bei Shakeſpeare des Dichters Geſtalten. Shakeſpeare ſchildert die Leidenſchaften, Schiller ſchildert leidenſchaftlich.

Ja er ſtellt Schiller und Shakeſpeare als Rhetoriker und Dichter gegenüber. Schillers Perſonen reden wie Bücher; die Perſonen Shakeſpeares reden wie Menſchen. Schiller läßt ſeine Perſonen ihre — nur zu oft ſeine eigenen — Reflexionen nach den Regeln der gebildeten und gewitzigten ſchönen Redekunſt ſtiliſieren; die Shakeſpeares ſprechen die ungelernte Kunſt der Natur; jede Leidenſchaft, jeder Affekt, jeder Stand, Alter, Geſchlecht, jede momentane Situation hat ihre eigne Redekunſt, in der zugleich Naturell, Bildung und Temperament und Charakter des individuellen Menſchen wirken. Überall finden wir daher bei Shakeſpeare Unmittelbarkeit, Emanzipation von der logiſchen und oratoriſchen Gedanken- und Wortfolge. Schiller iſt es darum zu tun, daß die Reflexion in ſolcher Form herauskommt, wie ſie als Zitat ſogleich in den gebildeten Verkehr als geprägte Münze in Umlauf kommen kann. In ſeinem Bergſchachte ſtecken überall die geprägten Taler und Dukatenſtücke blinkend und locker im Geſteine, ſo daß man ſie mühelos herausnehmen und damit in die Taſche fahren kann und den Schacht nicht verläßt, ohne die Taſche voll vorgeblichem Golde mit davonzutragen. Bei Shakeſpeare ſehen wir die unterirdiſchen Kräfte wirken, da ſind die chemiſch-telluriſchen Prozeſſe,

die das Metallblut ſchaffen und durch die Erdadern pumpen, wir hören den Pulsſchlag der Natur, nicht das Dröhnen des Prägeſtockes. Der Zuſchauer muß die eigne Kraft in Bewegung ſetzen, freilich auch den Hebepfennig beſitzen und die bewachenden Geiſter und Schrecken beſiegen, um den ungeprägten Schatz zu heben, der ihm nichts nützt, wenn er ihn nicht ſelber ſtempeln kann.

Die wirklichen und vermeintlichen Fehler Schillers ſind von niemandem ſchroffer hervorgehoben worden, als von dieſem großen Antipoden Schillers; er ſchrickt ſelbſt vor Spott und Hohn nicht zurück. Maria Stuart ſchwärme wie ein Penſionsmädchen. Sie und die Jungfrau von Orleans ſängen bloße Opernarien. Max Piccolomini ſtecke voller Gardelieutenantsſentiments; die ſchöne Seele könne nicht einmal einen Selbſtmord ausführen ohne ein Regiment Gehilfen. Selbſt Wallenſtein ſei ein Hamlet, der früher einmal ein Koriolan geweſen und der nun den Makbeth ſpielen wolle, aber nicht den wilden Schotten, ſondern einen für die deutſchen Damen, ein Löwe wie Schnock, der ſeine Zuſchauer immer gutmütig beruhigt. Es ſei der brave, unendlich gebildete, humane und philoſophiſche Schiller, der immer ſein Geſicht aus der Wallenſteinshaut, die er umgebunden, herausſtrecke, damit man nicht mit dem wirklichen eiſernen Helden des 30jährigen Krieges zu tun zu haben und deshalb ſich fürchten zu müſſen glauben dürfe. Das Ganze eine Apotheoſe der Schwächlichkeit. Wallenſteins Harniſch verwandle ſich oft in den Schlafrock eines deutſchen Profeſſors, er ſcheine oft wie ein Iffflandiſcher Hofrat, der die fixe Idee hat, der Feldherr dieſes Namens im 30jährigen Kriege geweſen zu ſein. In der „Braut von Meſſina“ findet er ein Aufeinanderpacken der Effekte aller möglichen Dichtarten aller Zeiten, von welchen jeder, losgeſchnitten von ſeiner natürlichen Wurzel, herausgeriſſen aus ſeiner natürlichen Atmoſphäre, wie eine künſtlich belebte Leiche erſcheint. Von Zeichnung keine Spur, das Kolorit wie durch farbiges Glas geworfene bunte Steine. Nirgend eine Spur von Notwendigkeit, die der Beredtheit der Leidenſchaft und des Affektes zugrunde liegt, bloß ein willkürliches Spielen mit dichteriſchen und ſchauſpieleriſchen Tönen und Effekten.

Hier können wir der Maßloſigkeit des leidenſchaftlich Verblendeten nicht mehr folgen. Hier verliert er ſelbſt den Boden

unter den Füßen, wie er das Schillern vorwirft. Und niemand wird ihm dieſe Anſchuldigungen nachſprechen dürfen, er ſchöpfe denn die Berechtigung dazu aus ſeinen eigenen Werken wie Otto Ludwig, er gehe denn zuerſt mit dieſen ſeinen eigenen Werken ebenſo ins Gericht wie Ludwig. Hier ſpricht bereits krankhafte Überreizung aus den Worten des Kritikers. Und je mehr dieſe Studien Selbſtzweck werden, deſto mehr verrennt ſich Otto Ludwig in eine Sackgaſſe, verbohrt er ſich in einen Irrtum.

Und in der Tat: als kranker Mann führte er dieſe Studien zu Ende, die er als Geſunder begonnen hatte. Von Kind auf kränklich, nervös überreizt, hat Otto Ludwig das Gefühl voller Geſundheit überhaupt ſelten empfunden. Die Wurzeln ſeines Leidens, das, durch ſchwächere Anfälle lang angekündigt, ſeit 1856 ſtärker hervortretend, ihn ſeit 1860 ganz aufs Krankenlager warf, müſſen jedenfalls ſo tief als möglich in ſeiner Abſtammung, in ſeiner Anlage geſucht werden. Eine ſchwere Erkrankung des Nervenſyſtems, das ſchließlich zur Lähmung führte, hatte eine Reihe anderer mehr akuter Übel im Gefolge; für den Dichter war am verhängnisvollſten: ſeine gebrochene Willenskraft, die Ohnmacht ſeines Arbeitsvermögens, das dem Fluge ſeiner Phantaſie nicht mehr folgen konnte. Was nützte ihm alle Kritik, alles Suchen und Spüren nach Geſetzen: ſeine Kraft war dahin. Immer kürzer und kürzer wurden die ſchmerzloſen Zeiten, in denen der Genius ihn berührte. Er hat ſeit den Makkabäern kein fertiges Drama, ſeit der Vollendung von „Zwiſchen Himmel und Erde“ überhaupt kein fertiges Kunſtwerk mehr geſchaffen. Mit wehmütiger Bewunderung aber nähern wir uns der Fülle von Plänen und Entwürfen, von begonnenen und halbfertigen Werken, die er hinterlaſſen hat. Eine herrliche Sammlung von Fragmenten, wie nur wieder Schiller eine ähnliche hinterlaſſen hat. Dutzende von behauenen Marmorblöcken lagen in der Werkſtatt dieſes Künſtlers, ohne daß er ihnen volles Leben einzuhauchen vermochte. Immer wieder kehrte er zu demſelben Plan zurück, immer wieder umarbeitend, umwerfend, neubauend, wieder einreißend. Sein reger Geiſt verzehrte wie Saturn ſeine eigenen Geſchöpfe immer wieder ſelbſt. Die Seelen ſeiner Dramen drängten ſich immer wieder an ihn heran und forderten ihren Leib von ihm, den er ihnen nicht mehr ſchaffen konnte. Im

Wetteifer mit Shakeſpeare rieb er ſich auf. Niemals konnte er den hohen Anforderungen genügen, die er an ſich ſelbſt ſtellte.

Von einem Stoffe wie dem der Agnes Bernauer ſind drei ganze Ausführungen aus den Dreißiger- und Vierzigerjahren, viele Bruchſtücke und mehr als 30 Plan- und Skizzenhefte vorhanden. Urſprünglich war es ein wildes naturaliſtiſches Intriguenſtück in Proſa geweſen, in dem Agnes und ihr fürſtlicher Geliebter nur eine Nebenrolle ſpielten. Nach und nach drängte das ritterliche und hiſtoriſche Element die Intrigue mehr zurück; der Vers ſtellte ſich ein und damit milderes Weſen. Seit dem Jahre 1854 wurde es endlich eine Liebestragödie. Aber der Widerſpruch kam noch immer von außen, von der Ungleichheit des Standes, von den verletzten Staatsintereſſen. Als er 1856 bis 1857 zum ſechſtenmal den Stoff zu bewältigen verſuchte, da verlegte er ſeiner Theorie gemäß die Schuld in das Innere ſeiner Heldin. Agnes hat ſich die Liebe Albrechts durch Zauberkünſte erſchlichen; ſie liebt ihn anfangs nicht und als ſie ihn ſpäter liebgewinnt, iſt dieſer bereits von ihrer Falſchheit überzeugt. Intriguen und Staatsintereſſen mengen ſich wenig ein. Die drei vorhandenen Akte dieſer Faſſung ſind ausgezeichnet nach jeder Richtung; nur ihrem Schöpfer genügten ſie nicht und ein ſiebentes Mal machte er ſich im Jahre 1859 an die Arbeit. Nun ſind auch die letzten Spuren der Intrigue entfernt; die verwegenſte, alle Schranken überfliegende und darum dem Tod geweihte Liebe — an Grillparzers Hero und Leander erinnernd — ſollte jetzt das Thema ſein: nur im Innern des menſchlichen Herzens ſollte ſich das Verhängnis vollziehen.

Mit raſender Eile verdrängte ein Plan den andern. Der Marino Falieri tauchte wieder auf. Er wollte darin das Kolorit Venedigs bis auf das Südlich-Weiche des Dialekts nachahmen. Der Genovefalegende — die der modernen Bühne zu gewinnen allen ſeinen Vorläufern mißlungen war, hauchte er dieſes neue Leben ein; aus der leidenden, unſchuldigen Heldin machte er ein tugendſtolzes Weib, das nur zu bald die Schwäche ihres Geſchlechtes inne werden muß, die den Golo ſo ſchroff von ſich weiſt, weil ſie in ihrem Innern ſeinem Zauber verfallen iſt und die Wahrheit der Worte beſtätigen muß: „O wie ſo arm oft würde reiche Tugend, nähme Glück ſich weg, was ihm daran gehört.“ In allen

dieſen Stücken wollte er die Vorzüge des Erbförſters und der Makkabäer verbinden, reale Stoffe in idealer Form behandeln, in allen mit Shakeſpeare wetteifern. Am meiſten unter den gedruckten Fragmenten verraten den Einfluß Shakeſpeares, auch im einzelnen, zwei in Italien ſpielende Dramen. Das Schauſpiel „Die Freunde von Imola“, worin zwei vornehme Jünglinge zur Zeit der Renaiſſance geſchildert werden ſollten, die über den Streit ihrer Familien hinweg einen Seelenbund ſchließen, der die ſchwerſten Prüfungen überdauert und endlich die Verſöhnung der beiden Familien ſelbſt herbeiführt. Eine leidenſchaftliche Freundſchaftstragödie, bei der man an Schillers Maltheſer denken darf. Das Ganze ſollte aus allen Poren Poeſie hauchen; der heitere italieniſche Himmel ſollte darüber ausgeſpannt ſein; den Orangenduft hätte man drin riechen müſſen; wie ein lebendig gewordener Paolo Veroneſe hätte das Stück wirken ſollen.

„Die Kaufmannstochter von Meſſina oder das Mädchen von Ehre“ — an ein engliſches Stück von Maſſinger anknüpfend — ſollte den Gegenſatz von wahrer und falſcher Ehre zur Darſtellung bringen. Es ſpielt im 14. Jahrhundert. König Pedro von Sicilien kann ſeinen Bruder, den Admiral Orlando, der in einer unglücklichen Seeſchlacht gefangen wurde, nicht loskaufen. Eine reiche Kaufmannstochter, eine glühende Patriotin, Camiola, bietet, von Mitleid erfaßt, ihr Vermögen dazu an. Der König nimmt es an, indem er ihr im Namen ſeines Bruders ein Eheverſprechen gibt. Der verwöhnte Fürſtenjüngling, ein verwegener, ritterlich ſtolzer Phantaſt, will ſich dazu nicht hergeben, trotzdem er in Liebe zu ihr entbrennt. Die empörte Camiola treibt es bis zum Rechtsſpruch und weiſt dann Orlando ab, den ſein Bruder als Pflichtvergeſſenen ſeiner Würden entkleidet; ſie nimmt Abſchied von der Welt, will ihre Jugend, ihre Schönheit und ihren Edelmut im Kloſter begraben. Orlando hat inzwiſchen ſein Vaterland gegen einen Barbareskeneinfall gerettet. In Lumpen gehüllt, kehrt er zurück, innerlich gereinigt, von Schmerz und Reue gequält. Er ſinkt hin und wünſcht namenlos in der Verborgenheit zu ſterben. Die Geliebte findet ihn, wie er zur Nacht am Kloſtertor läutet, nimmt ſeine Änderung wahr, rehabilitiert ihn unerkannt, ja wird ſein Anwalt gegen ſich ſelbſt. Endlich wird ſie erkannt; auch er erwacht und erkennt ſie,

die ihn gepflegt hatte. Ein heiterer Ausgang ſollte das Stück krönen. Der reiche poetiſche Stoff hätte eine wunderbare Ausführung ermöglicht: „Das reizvolle ferne Sicilien, das romantiſche Mittelalter. Überall die dem ſinnlichen Leben und ſeinem ſüdlichen Reichtum zugewandte Seite ... Eine katholiſche Nuance — doch bloß als Koſtüm über dem Ganzen, ein Teil oder Ausfluß des ſinnlich glühenden Lebens. Über all den bunten Begebniſſen, der farbigen Kraft und der ſcharfen Zeichnung der weiche, klare, blauliche Südenduft. Drüber ſieht der langrückige grimme Ätna. Die ſchwärzlichen Wege nach Nord und in Licht zerſchmelzende nach Süden. Der Kanal von Meſſina mit Fata Morgana, Schwertfiſchen, Delphinen, Scylla und Charybdis, Seeſchlacht, das unzugängliche Felſenſchloß der Scylla .... das wilde Meer.“ So malte ſich der Dichter den Hintergrund ſelbſt aus. In Shakeſpeareſcher Weiſe hätte Vers und Proſa abgewechſelt, humoriſtiſche Szenen wären mit eingewebt worden. Träumend trauern wir über die nicht zu Geſtalt gelangten Phantaſien.

Am ſchärfſten erkennen wir das, was Otto Ludwig am Ende ſeines Lebens anſtrebte, aus denjenigen Plänen, in welchen er dieſelben Stoffe behandelte wie Schiller: aus ſeiner Maria Stuart und aus ſeinem Wallenſtein. Da Otto Ludwig der Anſicht war, wir müſſen die Verſchuldung des Helden vor unſeren Augen werden ſehen, ſo konnte ſeine Stuarttragödie nicht wie die Schilleriſche erſt nach der Gefangennehmung Marias in England beginnen; ſondern ſein Stück mußte in Schottland ſpielen und mit dieſer Gefangennehmung oder dem Ausblick darauf ſchließen.

Beſonders an ein Jugenddrama der Baronin Ebner-Eſchenbach, worin er trotz vieler Fehler das Talent der jungen Dichterin richtig erkannte, knüpfte er ſeine Skizzen an. Mit oder nach dem Tode Rizzios ſollte das Stück anheben. Der Mord Darnleys iſt die große Schuld Marias. Bothwell und ſeine Genoſſen bereiten und begehen den Mord, Bothwell aus Liebe; die Königin hilft uneingeſtanden mit. Aber dieſer Mord, der die beiden Liebenden hätte vereinigen ſollen, trennt ſie vielmehr. Der Tote ſtellt ſich zwiſchen die Mörder und ihren Zweck. Die Einſicht, daß Maria abſichtliche Helferin bei der Tat geweſen, tötet in ihm die Liebe; Ehr- und Herrſchſucht tritt an deren Stelle. Er will König werden.

Als er erreicht hat was er will, wirft er seine Larve ab. Er erwartet stets einen neuen Bothwell und ihre Liebe erinnert ihn stets nur daran, wie sie diese einst als Maske gegenüber dem totgeweihten Darnley gebraucht habe. Bothwells Despotismus hat die früheren Genossen ihm abwendig gemacht, sie schlagen sich zum Volke; Bothwell, plötzlich verlassen, flieht, nun seinerseits die noch immer betörte Königin verlassend und von sich scheuchend, die nach England entkommt. Die Grundidee wäre also gewesen: daß das Böse sich selbst bestraft; die schauerliche Majestät des rächenden Gottes vor, während und nach der Tat. Maria hätte geschildert werden sollen als „ein Überweib voll Entschlossenheit und Geist, von edlen vornehmen Formen; der Künste der Repräsentation vollkommen mächtig, der äußeren Selbstbeherrschung und Verstellung; jung, schön, von einer Leidenschaftlichkeit, die nicht ihr Wille, sondern die ihren Willen unbedingt beherrscht; Mangel an irgend welcher inneren Selbstbeherrschung ... von bloß ästhetischer, nicht moralischer Bildung — voll ungemessensten weiblichen Stolzes und Empfindlichkeit — dennoch und eben darum so in der Leidenschaft zu einem Manne untergegangen, daß sie nur noch in seiner Seele ist, was sie ist; ehrgeizig, glanz- und größesüchtig“ .... „eine dämonisch überhobene Figur“. Sie sollte die schöne Sinnlichkeit selber sein. „Ihre Gestalt imposant und doch schmachtend, ein lyrisches Ungestüm in ihr. Das Königliche wie eine scharfe Wehr um das hingegossenste Weib ... Alles wird an ihr zur Lockung, selbst ihr Zorn. Die lebendige Verführung. Alles pulsiert Genuß an ihr ... Eine potenzierte Adelheid aus dem Götz ... Eine Frau Venus ... Funken sprühen aus ihren Locken.“ So zeichnet der Dichter immer vom neuen die Umrisse seiner Heldin. Daneben in Darnley weibliche elegische Poesie mit Sprudeln von Leidenschaft, Liebenswürdigkeit, ja Schwäche und Unmännlichkeit; in Bothwell, dem Übermann, kontrastierende Härte und Unliebenswürdigkeit, rücksichtslose Männischheit, wie Maria ein großartiger Verbrecher. Man sieht in jedem Zug, in jedem Charakter der ausgesprochenste Gegensatz zu Schiller! Und ebenso beim Wallenstein. Auch den mußte man schuldig werden sehen. Der Schillerische Wallenstein brauche zehn Akte, um sich zu entschließen. Er sei keine einheitliche Gestalt; ein anderer begänne er das Stück (als der

hiſtoriſche), ein anderer ſei er in ſeinen Reden, ein anderer in ſeinem Tun. In der Hand Shakeſpeares meint er, wäre der Friedländer eine grandioſe Geſtalt geworden, und zwar mit möglichſter Anlehnung an die Geſchichte. Hatte ſchon Immermann die Epiſoden, auch Max und Thekla, ausgeſchieden und mit möglichſter Konzentrierung aus den drei Schilleriſchen Stücken eines zu machen verſucht, ſo will auch Otto Ludwig mit rückſichtsloſer Ausſcheidung alles fremdartigen an einem Abend den großen Feldherrn von ſeiner Schuld bis zu ſeinem Tod uns vorführen. In einer Reihe von Bildern gleichſam ſollte das Schickſal Wallenſteins ſkizziert werden. Wie der dämoniſch Ehrgeizige, die Bedenken des Kaiſers überwindend, ſich zum Feldherrn emporſchwingt und die übrigen Fürſten gegen ſich aufbringt. Wie er am Fürſtentag zu Regensburg dem Einfluß ſeiner Gegner unterliegt. Nun ſeine Zurückgezogenheit in Prag. Sein ſcharfes Auge ſieht voraus, daß er wieder ſteigen werde. Wenn er allein iſt, überläßt er ſich ſeinem Grimm über des Kaiſers Undankbarkeit. Gegen ſeine Umgebung trägt er verſchiedene Masken zur Schau. In den neuen Verhandlungen mit dem Kaiſer verkauft er ſich nur um den höchſten Preis. Als er rehabilitiert iſt, wird er immer waghalſiger; ein glücklicher Spieler, der immer höhere Einſätze wagt; rückſichtslos auch gegen den Kaiſer; finſter, dämoniſch. So wird er, der Düſtere, Finſtere, Schwarze in der Schlacht bei Lützen dem hellen, blonden Guſtav Adolf gegenübergeſtellt. Wallenſtein droht den Sternen, Guſtav Adolf gibt Gott die Ehre. Des Einen Gottergebenheit, des Anderen Vermeſſenheit, wie er den Betſtubenprediger verhöhnt. — Vermeſſenheit wäre überhaupt ſeines Charakters ſpringender Punkt geweſen; aus jedem ſeiner Worte muß das herausklingen: Ich will Stralſund haben, und wäre es mit Ketten an den Himmel geſchloſſen. Alles will er zwingen und meint es zwingen zu können. Er iſt ein Luzifer; er iſt in fortwährender Oppoſition gegen das, was dem Geſchlecht als das Heilige gilt und in dieſer Verachtung der Menſchen und der Götter, die ihn nicht abhält, die Menſchen zu bloßen Werkzeugen zu nehmen, in dieſer Sicherheit der Selbſtſucht beruht ſeine dämoniſche Macht über Alle. Die ſcharlachne hagere Geſtalt ſollte des Nachts vor der Schlacht durch das Lager geiſtern; die Soldaten fühlen vor dem eignen Glanz in ſeinen

Augen ein förmliches Grauen; er gilt für unverwundbar. Nach der verlorenen Schlacht läßt er einzelne seiner Offiziere wegen Feigheit hinrichten. Dadurch entfremdet er sich sein Heer. Einer der Hinzurichtenden ladet ihn ob dieser Blutschuld in bestimmter Frist vor den Richterstuhl Gottes. Seine hochmütige Verachtung alles dessen, was er nicht ist, zeigt sich immer schleierloser, die finstere selbstsüchtige Gestalt wächst über alles Maß. Sein Wille allein entscheidet. Er betet täglich: Mein Wille geschehe. Trotz der Warnung, die Seni in den Sternen liest, wendet er seinen Übermut gegen den Kaiser selbst, der sich gegen ihn mit seinen Generalen verschwört. Der von ihm mißachtete Butler, in dem sich religiöser Fanatismus, Ehrgeiz, wilde Soldatenhaftigkeit mischen und seinen Neidhaß schüren, dasselbe Schicksal wie die anderen seiner Untergebenen erwartend, wird sein Ankläger beim Kaiser und sein Mörder. Im höchsten Schwindeltraum faßt ihn der kalte Tod; bis zum Ende er selbst. Der Kaiser und sein edler Gegner Max von Bayern an seiner Leiche, und dort sein Totengericht: Die Vermessenheit seine Nemesis. Glänzende Anlagen wandten sich zu Lastern, da Bescheidung fehlte; er trotzte, verachtete Erd und Himmel, zerriß göttliches und menschliches Recht. Der Verräter fiel durch Verrat, von niemandem beklagt.

In einer ungeheuren Fülle von Charaktergestalten, die er alle überragt, sollte er mitten drin stehen. Keine Figur in zu großer Breite; der soldatische Lakonismus sollte der Gedrängtheit des Dramas helfen und der Grundzug des Ganzen sein, das soldatische Wesen gleichsam erschöpft werden, eine gewisse wilde Größe durch alle Figuren gehen; denn, sagt Otto Ludwig wieder mit einem Seitenblick auf Schiller: der Krieg ist nicht die Schule für weiche Regungen und vielgeschlungene Reflexion. Die realistische, antisentimentale Großheit der Geschichte muß dem Ganzen sein Imposantes leihen. Rascher Szenenwechsel, die einzelnen Szenen ohne große Verzahnung. Die Hauptsache: Vertiefung ins innere Kostüm der Situation. Nichts kleines; nur der große Inhalt der Geschichte, ein Ideal davon soll repräsentiert werden. Rief sich Otto Ludwig bei seiner Maria Stuart ein „Äschyleisch!“ zu, so mahnte er hier: „Immer im Ganzen und Vollen gearbeitet. Wie die Peterskirche.“ Eine vereinfachte Geschichte; eine großlinigere Wirk-

lichkeit. Darum wollte er auch keine Verbindung der einzelnen Szenen, keine Einteilung in fünf Akte; vielmehr eine Anzahl von Tableaux.

In dieſem kühnentworfenen Plan ſprengte Otto Ludwig die Schranken unſerer dramatiſchen Tradition. Dieſer Plan war unter all ſeinen beredten Kritiken über Schiller die beredteſte und wirkſamſte. Sein Antiſchiller! Nicht mehr bloße Kriegserklärung, ſondern der helle luſtige Krieg ſelbſt. Aber der Zweikampf des Lebendigen mit dem Toten iſt für uns unausgefochten geblieben. Denn auch dieſer Plan iſt nie ausgeführt worden.

Aber es wäre ein Irrtum zu glauben, daß Otto Ludwig mit dem herkömmlichen Requiſit des Theaters das Auskommen nicht hätte finden können. In den letzten Monaten ſeines Lebens entwarf er in ſeinem „Tiberius Gracchus“ ein regelmäßiges fünfaktiges Drama, ein iambiſches Römerſtück, worin er mit ſtetem Hinblick auf Shakeſpeares Coriolan einen idealiſtiſchen Politiker, einen leidenſchaftlichen Gefühlspolitiker darſtellen wollte.

Der ausgearbeitete erſte Act zeigt uns, wie Tiberius von ſeinen Gegnern aus Rom verbannt wird, weil man ſeinen allzu großen Einfluß auf das Volk fürchtet. In ergreifenden Worten nimmt er Abſchied von der Heimat. „Im Gedanken Heimat umarmen ſich alle unſere guten Engel,“ heißt es in „Zwiſchen Himmel und Erde“. Wie könne man gut ſein beſitzlos, ohne Heimat, ſagt Tiber. Aber die Macht des Römertums und ſein Gottvertrauen hält ihn doch aufrecht:

Ihr Götter! keinen Abſchied!
Denk, wo ein Römer, da iſt Rom, und Götter
Schau'n golden auf uns nieder überall.
Nein, keinen Abſchied, keinen! Wie der Hirſch —
So hört' ich oft, ich ſelber liebte nie
Der Jagd grauſame Luſt — der edle Hirſch,
Wenn tötlich ihm der Pfeil ins Leben drang,
Stirbt ohne Laut; nur eine Träne bebt
Im großen Aug; ſo ſinkt er ſtumm zuſammen,
Zum Nacken ſtill das Haupt; — ſo klaglos heilig,
Wie dieſes edle Tier, ſterb' unſer Glück.
Noch einmal, eh ich gehe, laß das Haus,
Wo meine Wiege ſtand, mich grüßen, dann
Wie Kinder plaudern wir von ſchönern Tagen;

So gleit' ich wie ein welkes Blatt vom Zweig,
Das unter Schweſtern eben noch geflüſtert,
Das niemand fallen ſieht. Dorthin gewandt
Steht ihr, und — dahin ſcheid ich mit der Sonne.

Derjenige, der dieſe ergreifende Rede ſchrieb oder diktierte, war ſelbſt ein welkes Blatt, das vom Baum des Lebens glitt. Die Schatten des Todes umrauſchten den Dichter des Tiberius Gracchus. Seit 1861 hatte Otto Ludwig ſeine Wohnung in der Pillnitzerſtraße zu Dresden nicht mehr verlaſſen. Und die grauen Weiber, die den Palaſt des Fauſt umraunen, ſaßen an ſeinem Lager, die Geſtalten ſeiner Phantaſie verſcheuchend: der Mangel, die Sorge, die Not. Nur die vierte, die Schuld, konnte keinen Zutritt gewinnen; denn nirgends in dieſem reinen, aufopferungsvollen Daſein iſt eine Spur von Verſchuldung anzutreffen. Sich und die Seinen ſah er dem Mangel preisgegeben; ein Stipendium von dem König von Bayern, Unterſtützungen von ſeiten der Schiller- und Tiedgeſtiftung waren unzulängliche Aushilfen. So ging einer der größten deutſchen Männer elend zugrunde. Aber kein Wort der Klage kam über die Lippen des Dulders. Alle, die ihm in ſeinen letzten Lebensjahren nahen durften, ſind voll Bewunderung für ſeine Erhabenheit und Stärke. Nur in Verſen entlud ſich „Des Kranken Ungeduld", der auf den Winden reiten, auf der Wolke Rücken fahren möchte:

Wie beengen dieſe Räume,
Dieſe Hügel, dieſe Berge!
Wirbeln möcht' ich mit der Lerche
Hoch im Blauen meine Träume.
O wie eng, wie blaß die Nähe!
Wer die weite, gold'ne Ferne,
Wer die weiten, gold'nen Sterne
Unter ſeinen Füßen ſähe!

So riß ihn die Weltweite ſeiner Phantaſie über den Erdball mit fort.

Mit den Lüften möcht' ich fahren,
Möcht' ich mit den morgenhellen,
Pilgerſtörche zu Geſellen
Und der Wanderſänger Scharen.

In der Nachtigallen Werben
Süß auf Sehnſuchtswellen fluten,
Wie ein Seufzer hinzubluten,
Wie ein Lächeln hinzuſterben! . . .

Dann, umkrächzt von Kauz und Eulen,
Mit des wilden Jägers Grauſen
Durch die dunkeln Wälder brauſen,
Durch die dunkeln Schluchten heulen.

Von des Gletſchers Stirne brüllen —
Kaum ein Zwerg noch, ſchon ein Rieſe —,
Gold'ne Talesparadieſe
Eiſig in Vernichtung hüllen.

Segel ſpannen die Gedanken,
Und das Herz regt ſeine Flügel.
O zerreiß, mein Herz, die Zügel,
Spreng, o Sehnſucht, dieſe Schranken.

Wer den Weg ins Freie fände
Aus des Lebens banger Enge!
Schwelle, Herz, mein Herz, und ſprenge
Dieſes Buſens Kerkerwände!

„Des Dichters Vermächtnis" ſind dieſe ſeine letzten lyriſchen Stoßſeufzer überſchrieben. Er meint den leiſen Fall eines Borns, das Tönen der Nachtigall zu vernehmen: Helles Lebens-Liebes-glühen! Dunkler, tiefer Todesmut! Er meint die Roſe glühen, bleichen Nelkenduft aus lebensrotem Blühen ausſtrömen zu ſehen: aber er muß inne werden, daß er ſchwärme. Nicht das Singen ruft ihn, ſondern das eigene Herz, in das der ſüße Schmerz eingezogen; nicht die Blume duftet ſo, es iſt ſein Herz.

In dem tiefſten Heiligtume
Quillt und wogt der ſüße Schmerz.
Halte mich in deinen Armen,
Lehne mich an deine Bruſt;
In dem wehmutfrohen, warmen
Herzen woget Todesluſt.

Leg mich hin ins ſtille Dunkel —
Durch des Bornes leiſen Fall,
Stark und ſtärker das Gefunkel,
Hebt ſich neu die Nachtigall.

Sieh, ſie ſchwindet hoch im Blauen,
Stiller, bleicher Nelkenduft,
Nächtig Wogen — lichtes Grauen —
Still, es iſt der Tod, der ruft!

Zwei Geſtalten ſieht der Kranke an ſeinem öden Lager ſtehen; die eine hell wie der Tag und glänzend, die andre wie ſtille Nacht. Er fragt die erſte, wer ſie ſei. „Leben nennen mich jubelnd meine Kinder,“ antwortet ſie.

Sieh auf den Bergen die ſchimmernden Lichter
Herabgefloſſen aus dem Meere von Strahlen,
Das der glänzenden Bogen Blau umwogt.
Sieh die hüpfenden Kähne mit roſigen Wimpeln;
Flügel geb' ich dir, darein zu tauchen —
Soll dir's Morgenrot ſein?

„Oder Abendrot?“ löſt ſie die andere Geſtalt ab.

Sieh, jetzt dunkelt es mählich. Die Lichter verglüh'n.
In einen fließen all die Schatten zuſammen.
Stiller wird's.
Hoch herauf am Himmel ziehen die Sterne,
Und mit ihnen erhebt ſich dein innerer Himmel;
Im wunderbaren Wehen der Abendglocken
Erwacht dein inneres Saitenſpiel.

Der Kranke.

Mann mit der bleichen Wange — wie nenn ich dich?

Die andere Geſtalt.

Nenne mich erfüllte Sehnſucht,
Nenne mich den Ruf deiner Lieben,
Nenne mich die ſtille Abendfeier
Vor der Ruhe der Nacht.
Nenne mich das ſtille Erbleichen der Sterne,
Eh' hervortritt ein ſchönerer Tag
Menſchen nennen mich: den Tod!

Der Kranke.

Sei mir wollkommen! —

Am 25. Februar 1865 wurde Otto Ludwig 52jährig von ſeinem Leiden erlöſt. Am Morgen des 28. Februar wurde er auf dem Trinitatiskirchhof der Altſtadt Dresden begraben.

Manchem, der das, was Otto Ludwig an fertigen, abgeſchloſſenen Werken hinterlaſſen hat, überblickt und ſchließlich als reifſtes nur zwei Dramen und zwei Erzählungen nebſt etlichen lyriſchen Gedichten aufzählen kann, mag unſre Wertſchätzung des Dichters übertrieben dünken. Aber abgeſehen davon, daß ganze Generationen von Künſtlern oft verſchwinden, ohne daß ein einziges Kunſtwerk von ihnen übrig bleibt; abgeſehen davon, daß aus den Vierziger- und Fünfzigerjahren unſers Jahrhunderts ſehr wenige Dichtungen heute noch der lebendigen Literatur angehören oder gar die ſtolze Gewißheit eines weitern Lebens in ſich tragen, ſo liegt Otto Ludwigs Bedeutung nicht allein in ſeinen abgeſchloſſenen Werken, ſondern zugleich auch in den Reſultaten ſeines kritiſchen Nachdenkens, in der Hoheit ſeines Strebens, in der Reinheit ſeines Wollens, in der Größe ſeiner machtvollen Perſönlichkeit. Was er in ſeinen Shakeſpeare-Studien für die Erkenntnis der Natur des Dramas geleiſtet hat, das reicht an Leſſings kritiſche Errungenſchaften im Laokoon und in der Dramaturgie nahe hinan. Wie Goethe und Schiller das ernteten, was Leſſing geſät hatte, ſo erſcheint uns vieles von dem, was der ernſte, einſame Denker mit verwegener Kühnheit auf den Trümmern unſerer ältern klaſſiſchen Dichtung aufbaute, heute ſchon als ein unverlierbares Eigentum. Ja erſchien Otto Ludwig, als ſeine Shakeſpeare-Studien zuerſt gedruckt wurden, vor faſt zwanzig Jahren, vielen wie ein Himmelsſtürmer, wie ein Ketzer, ſo wurden nicht bloß ſeine vermeintlichen Irrlehren für weite Kreiſe ſehr bald zum Dogma, ſondern einem jüngern Geſchlecht war er ſehr bald zu zahm und mild, zu nachſichtig und duldſam. Wir erleben heute vor unſern Augen in der deutſchen Literatur einen Kampf, ähnlich dem wie ihn vor 50 bis 60 Jahren das von Otto Ludwig verurteilte junge Deutſchland ausgefochten. Wir ſehen überall in Europa einen Kampf gegen die alte Dichtung, gegen die dichteriſchen Ideale einer frühern Zeit; der Ruf nach „Natur“ erſchallt wie vor mehr als hundert Jahren in Goethes ſtürmeriſchem und drängeriſchem Freundeskreis. Die einen verwechſeln Wiſſenſchaft und Poeſie, geben eine Summe von genauen, an und für ſich vielleicht richtigen Beobachtungen für ein Kunſtwerk aus. Die andern ſetzen einer hyperidealiſtiſchen Richtung, die nur für des Lebens Schönheit einen Blick hatte, eine hyper-

naturaliſtiſche Richtung entgegen, die nur des Lebens Schattenſeiten für ſchildernswert hält, und geben den Abſchaum der Menſchheit für den Typus der Geſellſchaft, den Kehrichthaufen für ein Weltbild aus. Den ſüßen Melodien eines versfreudigen, hochgeſtimmten Geſchlechts ſetzt man ein rohes Gepolter, ein kindiſches Geſtammel und wüſtes Gelalle, wie es das Menſchengetriebe auch gelegentlich mit ſich bringt, als gleichberechtigte Stilart entgegen. Die Grenzen zwiſchen Natur und Kunſt meint man niederreißen zu können, ohne zu bedenken, daß man die Kunſt ſelbſt dadurch aus der Welt ſchafft.

Otto Ludwig iſt, wenn nicht alles trügt, in dieſem Kampf um die Zukunft unſerer Literatur, eine wichtige Rolle zugeteilt. Denn er ſelbſt hat ähnliche Kämpfe innerhalb ſeiner dichteriſchen Entwicklung durchgemacht. Auch er ließ ſich in gewiſſen Zeiten zum realiſtiſchen, ja zum naturaliſtiſchen Drama allzu ſehr herabziehen, um ſchließlich zu erkennen, daß dieſes für eine höhere Stilgattung nicht ausreiche. Auch er bekämpfte die hohltönende Phraſe, die ſtorchfüßige Tirade, den falſchen Prunk in der Dichtung, die Schönheit um jeden Preis. Auch er drang auf Wahrheit, auf Natur, auf Wirklichkeit als Grundlage der Poeſie; ja er war manchmal geneigt, ſogar die Wahrheit über die Schönheit zu ſetzen, ſie auf Koſten der Schönheit zu bevorzugen. Auch er bekämpfte den überwiegenden Einfluß des weiblichen Elements auf die Literatur, die ewige Rückſicht, die Zimperlichkeit, die Prüderie, die ſchließlich dahin führen müſſe, den Parnaß in eine große Kinderſtube zu verwandeln, er verfocht die Rechte des männlichen Charakters der Poeſie. Aber er hielt daran feſt, daß ein Stück gemeiner Wirklichkeit nie und niemals ein Kunſtwerk ſei; er hielt daran feſt, daß den Nachtſeiten des Lebens eben nur jener Platz in der Kunſt gebühre, den die Nacht neben dem Tag auch im Kreislauf unſers Daſeins einnehme; er hielt daran feſt, daß die Perſonen eines Dramas, eines Romans nicht eine Horde zuſammengepeitſchten Geſindels ſein dürfe, er verlangte, daß ſich der Leſer auch wohl fühlen ſolle in dem Bannkreis der Dichtung, die Perſonen eines Romans liebgewinnen ſolle; daß Anmut und Liebenswürdigkeit aus der Dichtung nicht ausgetrieben werden dürfe, da ſie ja den ſchönſten Schmuck auch des Lebens bilden. Er hat goldene Worte über das Verhältnis von Poeſie und Leben geſprochen. Auf den

Widerſtreit zwiſchen Wahrheit und Schönheit laufen ihm ſchließlich alle Unterſchiede zwiſchen der Poeſie Shakeſpeares und Schillers, des idealiſtiſchen und realiſtiſchen Dichters hinaus, und daß beides vereinigt werden müſſe, daß, je wahrer eine Darſtellung ſei, ſie deſto ſchöner ſein müſſe, ja daß im letzten Kern beides dasſelbe ſei: iſt das reifſte und ſchönſte Reſultat ſeines kritiſchen Schürfens. Nicht das Schöne an ſich gefällt, d. h. der abſtrakte Gedanke des Schönen, ſondern ſeine konkrete Darſtellung, ſeine künſtleriſche Wirklichkeit, die illuſoriſche Darſtellung desſelben. Schön iſt (im Drama) keine einzelne Rede, kein einzelner Zug, kein einzelnes Tun, ſondern die ganze Geſtalt, die Übereinſtimmung der Züge zu einer illuſoriſchen Darſtellung. Daher kann nur das ſchön ſein, was wahr iſt; Schönheit und Wahrheit ſind der Sache nach dasſelbe, nur dem Medium nach, durch das ſie auf uns wirken, verſchieden; Wahrheit iſt Übereinſtimmung eines Reichtums von Zügen für den Verſtand, Schönheit die Übereinſtimmung, Einheit in der Mannigfaltigkeit für den unmittelbaren Sinn. Die eine iſt das mittelbar, was die andre unmittelbar iſt, daher laſſen ſie ſich ineinander auflöſen: die Übereinſtimmung, welche durch öfteres Denken ſo geläufig wurde, daß wir ſie zugleich auffaſſen, iſt Wahrheit zur Schönheit geworden, und ſo kann im Kunſtwerk alle Wahrheit zur Schönheit werden, wie ſich alle Schönheit durch Überdenken ihrer einzelnen Momente als Wahrheit muß ausweiſen können.

Wird dieſer Grundſatz der Ludwigſchen Äſthetik unſern Dichtern in Fleiſch und Blut übergehen, werden unſere Dramatiker an ſeine großen Werke wieder anknüpfen, dann, aber auch erſt dann können wir wieder ohne ſchwere Sorgen die Zukunft der deutſchen Literatur überdenken und dann wird ſich an Otto Ludwig erfüllen, was er mit wehmütiger Reſignation niederſchrieb, als er durch die Kritik den Weg zu der wahren Dichtung finden zu können meinte: „Und ſollte es mein Schickſal ſein, daß ich an die Findung eines Weges meine letzte Kraft zuſetzte und ihn nicht ſelbſt begehen könnte, ſo wird er vielleicht andern zugute kommen.“

Joſef Viktor von Scheffel.

(Geſtorben am 9. April 1886.)

Eine Gedenkrede.[1]

Als im erſten Dezennium des 13. Jahrhunderts der weithin berühmte deutſche Minneſänger Reinmar von Hagenau, auch Reinmar der Alte genannt, vorſchnell aus dem Leben ſchied, da rief ihm ſein größerer Schüler Walter von der Vogelweide die wehmütigen und dankerfüllten Worte ins Grab nach:

ich klage dîn edelen kunst, daz sist verdorben.
dû kundest al der werlte fröide mêren,
sô duz ze guoten dingen woltes kêren.
mich riuwet dîn wol redender munt und dîn vil süezer sanc,
daz die verdorben sint bî mînen zîten.
da dû niht eine wîle mohtest biten!
sô leiste ich dir geselleschaft: mîn singen ist niht lanc.
dîn sêle müeze wol gevarn, und habe dîn zunge danc.

Es iſt keine weithergeholte und müßige Spielerei, an mittelhochdeutſche Verſe zu erinnern, wenn es das Andenken des Dichters zu feiern gilt, der die Muſe der mittelhochdeutſchen Poeſie, „die einſt vielgekannte und vielgenannte Freundin ſtreitbarer und minne-

[1] Gehalten bei der Trauerfeier des Grazer Schriftſtellervereins Konkordia, wiederholt auf dem Trauerkommers der „Leſe- und Redehalle der deutſchen Studenten“ in Prag. Gedruckt in Zwiedinecks Zeitſchrift für Allgemeine Geſchichte 1886, Heft V. Die raſch angewachſene Scheffel-literatur hat auf alle die Fragen, welche damals offen bleiben mußten, genügende Antwort gegeben. Eine Umarbeitung in dieſem Sinne würde den urſprünglichen Zweck dieſer Rede ganz verwiſchen. Es ſei auf die jetzt in zweiter Auflage vorliegende Biographie von Joh. Prölß verwieſen.

freudiger Jugend", die Frau Aventiure, aus dem Dunkel der Vergeſſenheit wieder heraufgeführt hat zu Licht und Ruhm. Mit allen Faſern ſeines Weſens wurzelt der Dichter des „Ekkehard" in der Vergangenheit des deutſchen Volkes; als ausdauernder ſorgſamer Forſcher hat er ſich in die Denkmale der Vorzeit liebevoll verſenkt, aus vergilbten Blättern aufgeleſen, was uns von dem Leben und Treiben, Dichten und Denken unſrer Vorfahren überliefert iſt, und die Maſſe gelehrten Details einer ausbauenden Phantaſie überliefert, welche neues Leben zwiſchen dem toten Geſtein aufkeimen ließ. Gleich ſeinem edeln Vorbilde Ludwig Uhland hat er den Gelehrten und Dichter auf ſeltene Weiſe in ſich vereinigt und hat wie dieſer „zwiſchen den zwei ſonnigen Bergen der alten und neuen deutſchen Poeſie, zwiſchen denen das Alter der Unpoeſie als eine tiefe Kluft hindämmert, eine befreundende Brücke geſchlagen", auf der er froh hin und her wandelte. Gleich Uhland ſcheinen ihm die Griechen in ihrem tatenvollen Leben und ihrer heiteren Welt zu klar geweſen zu ſein, gleich Uhland ſtand ihm der Olymp mit ſeinen antiken Göttern zu ſehr in lichter Sonne da. Es zog ihn hin zu der verſchleierten nordiſchen romantiſchen Welt, und das dämmerhafte Zwielicht des beginnenden Mittelalters tat ſeinen Augen wohl. Weit davon entfernt, etwa ein Verächter klaſſiſcher Bildung zu ſein, wies er doch die Deutſchen oft darauf hin, ihre eigenen Schätze zu heben und in der Verehrung antiker Poeſie nicht ſtecken zu bleiben; ohne in wüſte Deutſchtümelei zu verfallen und ſich abzuſchließen gegen heilſame Einflüſſe aus der Fremde, legte er ſeinem „Heinrich von Oſterdingen" dennoch ein kräftiges Rügelied in den Mund wider Wolfram von Eſchenbach und die übereifrigen Nachahmer franzöſiſcher Art und Dichtung:

Ich bin ein Mann aus freudigem Oſterlande;
Wo meine Wiege ſtand, vergeß ich nie.
Ihr mögt mich grob und börperlich drum ſchelten.
. . . Nicht jeder kann ein Leu ſein, ſpricht der Bär.
Singt, wie ihr mögt, Mannheit brituniſcher Helden
Und ſingt vom Gral . . . mir gilt nur deutſche Mär!

So hat auch er nie des Ortes vergeſſen, wo ſeine Wiege ſtand, und in Karlsruhe, wo er am 26. Februar 1826 geboren war, wurde ihm vor wenigen Tagen ſein letztes Bette bereitet. Hier

auf dem Boden der alten Alemannen ist er erwachsen, jenes Volkes, das er selbst als rauh, streitbar, bärbeißig und dreinschlagend charakterisiert hat. Zu dem Denkmale Peter Hebels, des Sängers der alemannischen Gedichte, blickte der Knabe andächtig empor. Keine Charakteristik seiner Eltern ist bisher bekannt geworden. Aber es ist wohl auf ihn selber anzuwenden, was der Freiherr im „Trompeter“ sagt: „Ganz, scharfkantig muß der Mensch sein. Seine Lebensstellung muß ihm schon im Blute liegen als ein Erbteil früherer Geschlechter.“ In die Mitte der Vierzigerjahre fällt seine Studienzeit, die ihn von Süddeutschland, von Heidelberg und München, auch nach Norddeutschland, nach Berlin, führt; aber dem Versuche, sich im diplomatischen oder juristischen Dienste bleibend einzugewöhnen, widerstrebt die angeborene Neigung zu den freien Künsten. Er schwankt zwischen der Dichtkunst und der Malerei, bis er — wie einst Goethe — in Italien zu dem ersteren Berufe sich unbedingt entscheidet. Der scharfe Blick für menschliche Gestalt, das feine Gefühl für landschaftliche Schönheit aber ist ihm geblieben und ebenso die Vorliebe für innige Verbindung zwischen den beiden Schwesterkünsten. Mehrmals hat er in seiner letzten Periode seine Dichtung an Zeichnungen angeschlossen, und „wie im Mittelalter einer geschriebenen Dichtung ein reicher Miniaturenschmuck zugekommen wäre“, so sah er es gern, daß sein „Juniperus“ von Freundeshand „mit schlichten sinnigen Holzschnittzeichnungen“ ausgestattet wurde.

Die unerfreulichen Verhältnisse des öffentlichen und privaten Lebens waren es, denen der junge Scheffel nach Italien entfloh; schwer lastete die Reaktion auf den Gemütern, die sich an so viele Enttäuschungen gewöhnen mußten, und die Öde, die auf dem deutschen Parnaß herrschte, konnte niemanden dafür entschädigen. Die Häupter der alten romantischen Schule waren dahingeschieden; Uhland und seine schwäbischen Sangesgenossen waren längst verstummt. Abirrend von ihren wahren unverrückbaren Zielen war die deutsche Dichtkunst gänzlich in den Dienst — nicht etwa des Patriotismus, der großen völkerbewegenden Fragen und der kriegerischen Begeisterung — nein, in den Dienst der kleinlichsten Tagespolitik getreten, um mit dieser zu wechseln und zu verrauschen. Längst war man des aufgebauschten Wortschwalles, der exotischen

Verſeleien des tonangebenden Freiligrath ſatt, des betäubenden Lärmes ſeiner politiſchen Dichtung müde. Die demagogiſchen Brandreden Herweghs hatten ihren Reiz verloren, und dem matteren Geſchlecht dieſes Dezenniums fiel es nicht mehr ein, beim romantiſchen Alpenglühen in den Ruf „vive la république!" auszubrechen. Der „tragiſch hohe Stelzgang", wie „der Tendenz Verpfefferung" verfingen nicht mehr ganz; der „amaranthne Weihrauchduft der frommen Seele und die anſpruchsvolle Bläſſe", welche die reaktionäre Dichtung affektierte, trugen den Stempel des Ungeſunden allzu deutlich an ſich. Die alte Romantik ſchien völlig tot zu ſein. Der, welcher ſich ihr letzter Schüler zu ſein dünkte, hatte gegen die Lehrer ſelbſt ſich gekehrt und ſie gezüchtigt: Heine meinte anfangs der Vierzigerjahre in ſeinem Sommernachtstraum „Atta Troll" „vielleicht das letzte freie Waldlied der Romantik" geſungen zu haben. Aber eben nur vielleicht. Das ätzende Gift dieſer ironiſierenden Dichtung wirkte in Deutſchland zerſetzend weiter. Aber der einſchmeichelnde Rhythmus dieſer ſpaniſchen Trochäen, die Freiheit des Humors, mit welcher der Bär zum Helden eines Gedichts erkoren war, lagen auch Scheffel noch im Sinn, klangen auch ihm noch im Ohr, als er auf der Inſel Iſchia ſeinen deutſchen Schwarzwaldſang anſtimmte. Als Rechtspraktikant hatte er ein Jahr lang in dem ſchwäbiſchen Städtchen Säkkingen gearbeitet. Dort hatte ſich ihm der Stoff in die Seele geſenkt, den er jetzt dichteriſch verarbeitete. „Der Trompeter von Säkkingen" (1853) wurde ſeine erſte große, ſeine bedeutendſte Leiſtung überhaupt. Da war ſie wieder die alte Romantik in ihrer unverfälſchten Friſche und Schöne, ohne Heineſche Frivolität. Alt Heidelberg, die feine, die Stadt an Ehren reich, der am Neckar und am Rhein keine andere gleichkommt, hatte die jüngeren Romantiker Achim von Arnim und Klemens Brentano in ihren produktivſten Jugendtagen beherbergt. Dort ſprengten die jungen Dichter die Tore des verſchloſſenen Dichtergartens zu freiem Eintritt für jedermann; von dort ſchickten die dichteriſchen Einſiedler ihr kurzlebiges Journal, die „Tröſteinſamkeit" aus und ſchlugen dem erſtaunten Publikum, das ſchlaftrunken unter ſeiner Nachtmütze hervorlugte, lachend ein Schnippchen; von dort aus ließen ſie die reiche Volksliederſammlung „Des Knaben Wunderhorn" in

die Welt gehen. Der Heidelberger Student Jung Werner hat dieſe Melodien aufgefangen und ſie neu für die Trompete geſetzt. Seit dem 16. Jahrhundert war das Studentenleben in Komödien dichteriſch verwertet worden; auch des jungen Goethe Genoſſen haben dieſe Poeſie verſtanden und genutzt. Aber wieder waren es beſonders die jüngeren Romantiker, welche dieſes Gold zu gangbaren Münzen umprägten.

Wie fröhlich ertönt in Arnims „Gräfin Dolores“ der Hymnus auf die Studenten und ihre Wanderungen von Nord nach Süd! Wie prächtig ziehen in deſſen genialem Doppelſpiel „Halle und Jeruſalem“ die verſchiedenen heitern und ernſten Szenen aus dem Treiben der Studenten an uns vorüber! Hier iſt Scheffel in die Schule gegangen in ſeiner köſtlichen Schilderung Werner Kirchhofs, der, relegiert ob ſeines unziemlichen Benehmens gegen die Pfalzgräfin Lenore, in die Fremde zieht. Wie die Eichendorffſchen Helden läuft er in die Welt, wie deſſen Taugenichts bricht er unberufen in fremdes Gehege, wie dieſer aber gelangt auch er zu Amt und Würde, zu Liebe und Ehe. Vielleicht hat Scheffel mit keinem der frühern deutſchen Dichter ſo große Verwandtſchaft, als mit dieſem liebenswürdigen Schleſier, der überall in ſeinen Romanen ſeine Lieder ertönen läßt. Und wenn nun Scheffel die Liebe Werners zu Margareta, des Freiherrn Tochter, im leichten ironiſchen Ton erzählt, wenn er ſatiriſche Ausfälle anbringt, ſo hat er der romantiſchen Ironie volle Rechnung getragen, und wenn er den handelnden Menſchlein einen Kater zur Seite ſetzt, der ähnliche Schickſale in ſeinem Lebenskreis erfährt und ſogar ſein eigenes Liederbüchlein ſich zuſammenmiaut, ſo ſteigt der geſtiefelte Kater vor uns auf, den Tieck auf die Bühne gebracht hat, der Hund Berganza, den A. Hoffmann in einem geiſtreichen Geſpräch charakteriſiert hat und der ſeinerſeits wieder aus Spanien ſtammt, vor allem aber der étudiant des belles lettres Kater Murr, der mit ſelbſteigener Pfote ſeine Biographie geſchrieben hatte auf der Rückſeite von Johannes Kreislers Leben. Nicht tot alſo war die Romantik, aber im Abſterben begriffen. Scheffel ſammelte die letzten Blüten und band ſie zu einem friſchduftenden Strauß zuſammen, mit dem er entgegentrat der etwas düſteren, weltſchmerzelnden Lyrik Lenaus und anderer damals populären Dichter.

Aber gewiß: nicht das überlieferte Element iſt es, was die faſt beiſpielloſe Wirkung dieſes Gedichts in Deutſchland uns verſtehen lehrt, ſondern das, was er aus ſeiner eigenen Bruſt genommen, was er aus ſeinem eigenen Leben darein verwebt hat: ſeine eigene unverwüſtliche Fröhlichkeit und Heiterkeit, ſeine Zuverſicht, ſein Gottvertrauen hat er ſeinem Helden geliehen, und vielleicht ſind in die Schilderungen der lieblichen Margareta teure Züge mit übergefloſſen, welche Scheffel damals vor Augen ſchwebten. Sollte nicht er ſelbſt verfehltes Liebesglück im Herzen getragen haben, als er nach Italien zog, wie ſein Held; ſollte es nicht auf ihn ſelbſt bezogen werden können, wenn er ſpäter in Italien ſingt:

Hier umglänzt mich die alte blaugoldne Pracht,
Die der Jugend Leid mir verſüßte,

ſollte nicht er ſelbſt den Liebesgruß nach Deutſchland entſendet haben:

Haupt gelehnt auf Felſens Kante,
Fremder Mann in fremdem Lande,
Um den Fluß die Wellen ſchäumen,
Durch die Seele zieht ein Träumen —
Dein gedenk ich, Margareta!

ſollte das zum Volkslied gewordene Abſchiedslied aus der Heimat mit dem wehmütigen Refrain nicht ein Widerhall eigener Erlebniſſe geweſen ſein? Wir dürfen dies wohl bejahen, wenn wir auch nicht angeben können, wie weit das Perſönliche in die Dichtung hineinſpielt; aber der Fünfziger hat uns geſtanden:

Vielleicht daß ich ſelber von Jugend und Glück
Ein Stück ihm zurückgelaſſen.

Mit freudigem Staunen folgte er der ſteigenden Zahl der Auflagen, der immer größeren Verbreitung des Buchs. Und als er an ſeinem 56. Geburtstage im Jahre 1882 der hundertſten Auflage ein poetiſches Geleitwort mitgab, da konnte er von der holländiſchen, engliſchen und italieniſchen Überſetzung berichten und konnte danken dem lieben Gott, der ſeine Güte ließ walten

Und Buch wie Verfaſſer in Gnaden hat
Zu ſolcher Freude erhalten.

Nach ſeiner Rückreiſe aus Italien lebte Scheffel wieder in Heidelberg, gab ſich germaniſtiſchen Studien hin mit der Abſicht, die akademiſche Karriere zu ergreifen, und ſammelte zugleich einen heiteren Freundeskreis um ſich, für den er ſeine Lieder ertönen ließ. Wir können nicht genau ſcheiden, was in ſeiner Gedichtſammlung auf die erſte oder dieſe zweite Heidelberger Zeit zurückgeht oder was etwa ſpäter angefügt wurde: der Grundſtock jener Sammlung, die er im Jahre 1867 unter dem Titel „Gaudeamus“ erſcheinen ließ, gehört dieſer trinkluſtigen und ſangesfrohen Jugendzeit an, und er ſchildert in der Widmung es ſelbſt, wie ihm in dieſem Tal der weißen Blütenbäume des Ortes Genius oft genaht ſei und Scherz, Humor und heitere Träume zum Wiſſensernſt der alten Muſenſtadt gefügt habe, und er entſchuldigt es, wenn manch Lied den Leſern allzu durſtig dünken ſollte, damit, daß dieſer genius loci Heidelbergs feucht ſei. Und in der Tat weht eine übermütig tolle Kneipſtimmung in dieſer einzigen Sammlung. Seit jenen mittelalterlichen Tagen, wo ein unbekannter Dichter uns den unerſättlichen Weinſchwelg geſchildert hat, wie er einſam vor ſeiner Kanne ſitzt und trinkt und den lieben Wein anſpricht, der ihm lieber iſt als „Kampf und Sieg und Tanz, als des Ruhmes Kron' und Kranz, als Samt und Seide und Marderpelz und all der Welten Glanz und Schmelz“, und ſein langatmiges Lob nur immer unterbricht, um die Kanne zu erheben und zu trinken, ſeit den feuchtfröhlichen Zeiten des 16. Jahrhunderts, die Johann Fiſchart in ſeiner übermütigen Trunkenlitanei verewigt hat, iſt die Poeſie des Trinkens nicht mit ſo urkräftigem Behagen geſungen worden als von Scheffel. Ein echtes deutſches Gemüt, ſucht und findet er „innerſten Gedankens Ausdruck“ im Weine; die matteren Weinlieder der anakreontiſchen Waſſertrinker des 18. Jahrhunderts, die gedankenſchwere Geſelligkeitslyrik des Weimarer Mittwochskränzchens übertönt der alles beſiegende Humor der großen Trinker, die ſich hier zuſammengefunden haben. Alles muß trinken: Erde und Himmel, Vergangenheit und Zukunft; der Zecher holt ſich ſeine Genoſſen aus der Tierwelt der Liasformation, aus dem alten Aſſyrien;

er ſchlichtet den Streit zwiſchen Hildebrand und Hadubrand durch gemeinſames Kneipen; man könnte ſagen, er habe die Weltgeſchichte trinken gelehrt; ja er verlangt vom aufgehenden Monde, daß er dem Wirt ſeinen Silberſchein als Zahlung blinken laſſen möge. In allen Weiſen und Rhythmen wird getrunken; der reiche Wortſchatz der deutſchen Sprache wird geplündert, um immer und immer dies Eine zu bezeichnen; man könnte eine Methyologie der Deutſchen aus dieſen Trinkliedern zuſammenſtellen, wie der geiſtreiche Lichtenberg eine ſolche einſt entwarf. Und zu der typiſchen Geſtalt, auf welche alles aus der großen Vergangenheit des Trinkens abgeladen wird, macht er den Herrn von Rodenſtein, der zu Heidelberg im Hirſchen ſeine Dörfer vertrinkt: Gerſprenz und Reichelsheim, und das letzte Dorf des Odenwaldes, das er ſelbſt nicht mehr vertrinken kann, Pfaffenbeerfurt, der Heidelberger Hochſchule vermacht und ſich ausmalt in einer Viſion, wie die durſtige Jugend auch dies einſt vertrinken werde; den Herrn von Rodenſtein, der auch im Grabe noch keine Ruhe hat, vom Durſt gequält als Geiſt umherirrt an der Spitze des wilden Heeres der durſtigen Zecher. Der Illuſtrator der „Fliegenden Blätter“ hat dieſe prächtige Geſtalt — dem Dichter zu Dank — aufs Papier geworfen und nur der „richtige“ Komponiſt, von dem er eine komiſche, „bummlige“ Muſik dazu begehrte, iſt ausgeblieben („Gegenwart“ 1886, Nr. 16). Doch hält der Dichter ſeine Trinkſtube nicht verſchloſſen; der harzige Waldduft dringt hinein; die Wiſſenſchaften, die Geologie, die Aſtronomie, die Archäologie, die Hiſtorie, werden ſeine Zechſchweſtern und ſingen ihm Lieder aus dem Umkreis ihres Stoffgebiets. Und endlich ſchreitet er aus dem „Engeren“, wie der Heidelberger Kreis ſich nannte, ins „Weitere“; zieht die Alpenſtraße hinan, verewigt ernſte und heitere Epiſoden ſeiner italieniſchen Reiſe im Liede, läßt den ſchadenfrohen Delphin in den Ruf der neapolitaniſchen Fiſcher mit einſtimmen: „Sta sora Makkaro“; von Südfrankreich heimkehrend, wird der Meiſter Joſephus durch den Pfarrer von Aßmannshauſen begrüßt; von ſeiner ſkandinaviſchen Reiſe hat er eine lebendige Schilderung des Grindwalfangs ſeinen Landsleuten heimgebracht. So findet die tolle Kneippoeſie des erſten Teils einen mehr ernſten Hintergrund, von welchem ſie ſich um ſo deutlicher abhebt; die patriotiſchen Töne

fehlen nicht, der Ausblick auf ſtrenge Tätigkeit, auf kräftige Arbeit, auf bürgerliche Pflichterfüllung iſt vorhanden. Als ein ernſt und tief denkender Mann erſcheint uns der Dichter, der in ſeinen Mußeſtunden bekümmernisledig auch der heiterſten, ausgelaſſenſten Fröhlichkeit nicht abhold iſt, und wir glauben ihm ſein Selbſtbekenntnis, daß ſeine Komik oft nur die umgekehrte Form innerer Melancholie geweſen ſei.

So ſollte denn dieſe ſeine Heidelberger Zeit auch noch eine vollwichtigere Frucht tragen. Seine Studien über ältere deutſche Kultur- und Literaturgeſchichte hatten ſich beſonders dem frühen Mittelalter, dem zehnten Jahrhundert zugewendet. Eines der großartigſten Denkmale unſerer deutſchen Poeſie, das uns leider nur in lateiniſcher Sprache erhalten iſt: das Lied von Walter und Hildegund, ihrer Flucht aus dem Hunnenlande, ihrem Kampfe mit den Burgunden nahm ihn gefangen und er brachte es in einer meiſterhaften Überſetzung dem deutſchen Publikum wieder näher und das Kloſter, aus deſſen Schule das Waltarilied hervorgegangen iſt, begann ihn mehr und mehr zu feſſeln; die ſanktgalliſche Kloſtergeſchichte, die er ſtudiert, entrollt vor ſeinen Augen Leben und Treiben, Bildung und Sitte des damaligen alemanniſchen Landes mit der Treue eines nach der Natur gemalten Bildes, in das er ſich einlebt; und dieſes Bild im Herzen zieht er nun als wandernder Jünger ſelbſt hinaus in die herrliche Schweizer Gegend und dort „in den Revieren des ſchwäbiſchen Meeres, die Seele erfüllt von dem Walten erloſchener Geſchlechter, das Herz erquickt von warmem Sonnenſchein und würziger Bergluft“, hat er jene Erzählung entworfen und zum größten Teil niedergeſchrieben, die 1855 erſchienen iſt und die wir heute unſeren beſten deutſchen Romanen zuzählen dürfen.

Längſt war jene Verachtung geſchwunden, mit der man auf das deutſche Mittelalter als auf die Zeit barbariſcher Roheit und Unwiſſenheit einſt herabgeblickt hatte. Mit Vorliebe hatte man aber ſeit den Tagen des jungen Goethe ſich der Periode des ſinkenden Mittelalters zugewendet, wo jene Kräfte allmählich lebendig wurden, aus denen unſere gegenwärtige Kultur ſich aufbaute. Aber die Romantiker ſchritten weiter nach rückwärts, und Novalis wie Friedrich Schlegel goſſen allen Glanz und Zauber über jene katholiſchen und ritterlichen Jahrhunderte aus, von denen ſie

freilich eine tiefgehende, quellenmäßige Kenntnis nicht beſaßen. Dieſe erwirbt ſich nun Scheffel. Waren die Gründer der deutſchen Philologie, die Brüder Grimm und ihre Genoſſen, von der Liebe zur Poeſie getrieben, an die Wiedererweckung des deutſchen Altertums herangegangen, ſo hatten ſpätere Forſcher wohl öfters den Buchſtaben höher geſtellt als den Geiſt. Scheffel bringt Leben in die tote Gelehrſamkeit, knüpft die Bande zwiſchen Wiſſenſchaft und Poeſie wieder feſter. Schon Heinrich von Kleiſt und A. Hoffmann haben in ihren hiſtoriſchen Erzählungen aus alten Chroniken geſchöpft, Achim von Arnim, in ſeinen „Kronenwächtern“, die Bahnen Walter Scotts mutig betretend, ein vielſeitiges, farbenſattes Gemälde der Reformation entworfen, Willibald Alexis beſonders Stoffe ſeiner engern Heimat mit anerkennenswerter Sicherheit und Treue dargeſtellt. Und in ſeiner Einleitung zu den „Kronenwächtern“ hat Arnim Dichtung und Geſchichte in ihrer Wechſelwirkung, in ihrem Ineinandergreifen verfolgt. Zu allen Zeiten — führt Arnim dort aus — habe es eine Heimlichkeit der Welt gegeben, mehr wert in Höhe und Tiefe der Weisheit und Luſt, als alles, was in der Geſchichte laut geworden ſei. Und hier müßte die Dichtung eingreifen und das vergeſſene Wirken der Geiſter, die der Erde einſt menſchlich angehörten, in ahnungsvollen Bildern vor die innere Anſchauung führen; eine ſolche Dichtung ſei aus Vergangenheit und Gegenwart, aus Geiſt und Wahrheit geboren. Ob mehr Stoff empfangen als Geiſt ihn belebt habe, laſſe ſich nicht unterſcheiden, der Dichter erſcheine ärmer oder reicher, als er iſt, wenn er nur von einer dieſer Seiten betrachtet werde, ein irrender Verſtand möge ihn der Lüge zeihen in ſeiner höchſten Wahrheit; wir wüßten, was wir an ihm hätten, und daß die Lüge eine ſchöne Pflicht des Dichters ſei. Ausdrücklich hebt er hervor, Dichtungen ſeien nicht Wahrheit, wie wir ſie von der Geſchichte und dem Verkehr mit Zeitgenoſſen fordern. Während das Weſen der Geſchichte Klarheit, Reinheit und Farbenloſigkeit ſei, ſo ſei hingegen das Dichten ein Sehen höherer Art. Wer die Klarheit und Reinheit in der Geſchichte verletzt, der verdirbt auch die Dichtung, die aus ihr hervorgehen ſoll; wer die Geſchichte zur Wahrheit läutert, ſchafft auch der Dichtung einen ſichern Verkehr mit der Welt. Hier knüpft Scheffel deutlich an. Auch er will Aufſchluß gewinnen

über die Frage, wie mit Erfolg an der geſchichtlichen Wiederbelebung der Vergangenheit zu arbeiten ſei. Und er tritt dafür ein, daß der ſchöpferiſch wiederherſtellenden Phantaſie ihre Rechte nicht verkümmert werden dürfen, daß der, der die alten Gebeine ausgräbt, ſie zugleich auch mit dem Atemzug einer lebendigen Seele anhauchen müſſe, auf daß ſie ſich erheben und kräftigen Schrittes als auferweckte Tote einherwandeln, daß der hiſtoriſche Roman ein Stück nationaler Geſchichte in der Auffaſſung des Künſtlers repräſentiere, der im gegebenen Raum eine Reihe Geſtalten ſcharf gezeichnet und farbenhell vorüberführt, daß im Leben und Ringen und Leiden der einzelnen zugleich der Inhalt des Zeitraums ſich wie zum Spiegelbild zuſammenfaſſe. Und ſo verlangt der Dichter, daß der Roman, der auf Grundlage hiſtoriſcher Studien das Schöne und Darſtellbare einer Epoche umſpanne, als ein ebenbürtiger Bruder der Geſchichte anerkannt werde.

Einen ſolchen geſchichtlichen Roman hat Scheffel in ſeinem Ekkehard geliefert. Er hat das rein menſchliche Schickſal des St. Galler Mönchs, ſeine aufwachende Liebe, den Kampf zwiſchen Pflicht und Neigung in ſeinem Innern, ſein endliches Unterliegen, ſeine Reue und Buße, und ſchließlich ſeine dichteriſche Sammlung, ſein entſagungsvolles Aufraffen dargeſtellt, er hat dieſes Einzelleben angeknüpft an die großen Ereigniſſe der ganzen Epoche. Er hat in den beiden Klöſtern, die er uns vorführt, ein typiſches Bild des geſamten Kloſterlebens jener Zeit, in dem vornehmen Leben, wie es auf dem Hohentwiel ſich abſpielt, ein typiſches Bild von dem höfiſchen Leben jener Periode entworfen. Er hat uns, indem er den einen römiſchen Dichter Virgilius in ſeiner Wiedergeburt auf deutſchem Boden zeigt, im kleinen ein Beiſpiel gegeben von jener Frührenaiſſance, die dem 10. Jahrhundert ſein Gepräge verleiht; er hat in dem düſtern Treiben der alten Waldfrau, in dem Aberglauben, welchem Audifax und Hadumoth huldigen, ſymboliſch dargeſtellt, wie die alten Heidengötter noch nicht tot waren um jene Zeit, wie ſie ſich hemmend eindrängten in die Herrſchaft der neuen Kirche, wie neben dem offiziellen Glauben noch eine zweite Schicht populärer religiöſer Ideen ſich hinzog. Er hat, indem er die reizende Griechin Praxedis der ſchwäbiſchen Herzogin beigeſellte, aufdecken wollen jene Fäden, die damals vom oſtrömiſchen Reich nach Deutſchland herüberreichten, und er hat in dem feindlichen Heerzug

der Hunnen die Unsicherheit andeuten wollen, welcher das staatliche und soziale Leben damals noch ausgesetzt war. So wird dort, wo das Schicksal der Hauptpersonen in den Hintergrund tritt und der Verlauf der spannenden, romanhaften Erzählung ein langsamerer wird, der Leser entschädigt durch überreiche Belehrung, durch eine Fülle historischer Tatsachen, die er spielend sich eigen machen kann, eingedenk der Worte der heitern Griechin, daß man auch im Scherz lernen können sollte, ohne den Schweißtropfen der Anstrengung auf der Stirn. Und dann wieder umspinnt ihn die Romantik des Waldes, des Hochgebirgs, der düstern Höhle ganz mit ihrem Gewebe. Manch verklungen Geheimnis schwebt um Höhensaum und Schlucht, und Scheffel fängt es auf. Er weiß zu hören in frommem Lauschen, wie in stundenlangem leisen Wipfelrauschen des Waldes Seele mit sich selber spricht; duftige und fein ausgeführte Naturschilderungen, in denen der melodische Rhythmus seiner lyrischen Dichtungen zu walten scheint, sind durch das ganze Buch verstreut: der Geist der Geschichte reicht dem Genius der Liebe und den allmächtigen Gewalten des Naturlebens die Hand zum dreieinigen Bund; leise Archaismen und Inversionen verleihen der Sprache den Hauch des Altertümlichen und Anheimelnden, und wie fernes Wetterleuchten blitzt des Dichters Ironie hie und da in die ernste Darstellung herüber.

Und Scheffel hat sich die mächtige Wirkung dieses großen Werkes nicht dadurch geschmälert, daß er ihm alljährlich einen Band kleiner Romane aus der Völkerwanderung nachfolgen ließ; und er ist nicht auf die Suche ausgegangen nach romanhaften Stoffen in jeden Winkel der Geschichte des Orients und Occidents, wie seine schwächlichen Nachfolger. In den beiden kleinen Erzählungen, die er nach seinem Roman noch veröffentlichte, schlägt der entzückend naive Ton des „Ekkehard“ schon in Manier um; der „Hugibso“ erzählt nur den ergreifenden Schluß einer Herzenstragödie, und im „Juniperus“, der Geschichte eines Kreuzfahrers, hat er selbst die Grenze überschritten, die er für den historischen Roman gezogen hat. Hier steht ihm nicht mehr, wie im „Ekkehard“, der poetische Gesichtspunkt obenan, sondern die Geschichte des Juniperus tritt ihm vor die Seele als dichterische Selbstbeantwortung einer Reihe von kulturhistorischen Fragen, über welche ihm die Geschichtschreiber die er-

wünſchte Auskunft nicht geben. Er will zeigen, wie zur Zeit der großen Kreuzfahrt Friedrichs des Rotbarts die ritterliche Geſellſchaft Alemanniens gelebt und geliebt habe; das kulturhiſtoriſche Neben- und Beiwerk überwuchert die pſychologiſche Entwicklung; der Rahmen iſt genauer und zierlicher ausgearbeitet als das Gemälde, das er umſchließt.

Aus Scheffels ſpäterem Leben ſind zwei Momente als beſonders bedeutend hervorzuheben. Der Aufenthalt in München im Winter von 1856 auf 1857, wo er dem Dichter- und Künſtlerkreiſe, den dieſe Stadt damals beherbergte, nahe trat und manche Freundſchaft fürs Leben ſchloß, und der Aufenthalt auf der Wartburg in den Sechzigerjahren, den er auf Wunſch und Einladung des Großherzogs von Weimar genommen hatte. Die Wartburg — ſo meinte ſein fürſtlicher Gönner — ſollte er auf ähnliche Weiſe dichteriſch verherrlichen, wie er im „Ekkehard“ dem Hohentwiel zu neuem Ruhm verholfen hatte. Aber obgleich Scheffel ſich dort ſehr wohl fühlte, obwohl er dort, wie er in dem Gedicht „Wartburg-Heimweh“ ſagt, ſich und ſeinem Glück eine zweite Heimat fand, ſo wollte ſich doch ein größeres Werk nicht geſtalten. Wohl aber iſt dieſer Anregung die dem Großherzog Karl Alexander gewidmete Gedichtſammlung „Frau Aventiure“ entſprungen, welche 1863 im Druck erſchien. Hatte der Ekkehard uns in die Kultur des 10. Jahrhunderts eingeführt, ſo „Frau Aventiure“ in die Blütezeit der mittelhochdeutſchen Literatur am Ende des 12. und zu Anfang des 13. Jahrhunderts. Und wie er dort mit dem ihm fremdartigen Kloſterleben ſich vertraut gemacht hatte, ſo entſprang dieſes Buch dem Wunſch, mit den halbmythiſchen Schemen dieſer mittelalterlichen Sänger, ihrem Leben, Fühlen und Dichten ſamt den ſtarren und treibenden Kräften ihrer Epoche ebenſo vertraut zu werden wie mit Goethes und Schillers klarer Zeit. Und es iſt ihm wie dort auch hier in unvergleichlicher Weiſe gelungen. Nicht als Überſetzer naht ſich der neuhochdeutſche Dichter den alten ehrwürdigen Sängern Reinmar und Wolfram und den fahrenden Schülern; er ſcheint vielmehr von der Überzeugung auszugehen, daß ein ſolcher Verſuch etwa in der Weiſe Simrocks, die mittelalterlichen Dichter in neuhochdeutſche Gewande einzupreſſen, mißlingen müßte, daß die Methode ſolcher Übertragung noch nicht gefunden ſei oder vielleicht niemals gefunden werden könne, und ſo folgt er

denn ihrer Spur, wie früher die jungen Dichter des Göttinger „Hains“, nur mit weit größerem Glück und Geſchick, als nachdichtender Verehrer; er hat ſich ſo eingeleſen in ihre Werke, ſo eingeträumt in ihre Welt, ſo eingelebt in ihr Weſen, daß er ſich anſchickt, aus ihrem Sinn heraus neu zu dichten. Er nimmt hier einen Ausdruck, dort einen Vers, von dem einen den Gedanken, von dem andern die Form; ja oft geht nur der Hauch, der Duft der alten Weiſe auf ihn über, und ſo wählt er ſich am liebſten zu ſeinen angeblichen Vorbildern Sänger und Dichter, die gar nicht exiſtiert haben, und die ſchönſten der Lieder legt er, durch Novalis Roman ſicherlich mit angeregt, dem mythiſchen Heinrich von Ofterdingen in den Mund, deſſen Name den Titel des Buches ſchmückt. Die Sammlung ſcheint ſich nicht jener Popularität zu erfreuen, welche das „Gaudeamus“ genießt; ſie iſt aber weit einheitlicher geſtaltet als jene: ernſter, gedankentiefer, vollendeter, das Werk des gereiften Mannes, während dort die Geſänge des Jünglings vorliegen. Der prächtige Cyklus „Der Vogt von Tenneberg“ ſtellt ſich den Rodenſteiner Liedern zur Seite; das ſchöne Gedicht: „Von Liebe und Leben ſcheidend“ läßt uns einen Blick in des Dichters düſterſte Stunden tun. Das friſche, volkstümliche Tanzlied mit dem Refrain: „Der Heini von Steier iſt wieder im Land“ drängt die Freuden und Leiden eines Menſchenlebens in wenige Strophen zuſammen und verdient jene luxuriöſe Ausſtattung, in der es neuerdings dem Publikum vorgelegt wurde. Die Schwungkraft neuen Strebens fühlen wir in dem Buch, die Verheißung neuer Werke, und wir ſchließen uns dem Fürſten an, deſſen der Dichter am Schluß der Sammlung, im Hochgebirg weilend, dankbar gedenkt:

Hier denk' ich dein, du milder Fürſt im Norden,
Und meine Grüße ſchweben in dein Land:
Ich weiß, du biſt an mir nicht irr' geworden,
Ob alle mich vergeſſen und verkannt.
Und ſähſt du mich auf dieſer Wildnis Klippen,
Sinnierend ob des Firns erſtarrter Flut,
Wie ehmals ſpräch' das Lächeln deiner Lippen:
„Laßt ihn gewähren, denn ſein Drang iſt gut“.

Und dennoch iſt die Muſe des Dichters eigentlich ſeit jener Zeit verſtummt. In den letzten 25 Jahren ſeines Lebens ſind nur

kleinere Schöpfungen entſtanden: Die vom Geiſt des Ernſtes und der Entſagung durchwehten, in freien Rhythmen prachtvoll dahinrauſchenden „Bergpſalmen“ (1870) und der Cyklus „Waldeinſamkeit“ (1878), virtuoſe Stimmungsbilder zu Zeichnungen eines öſterreichiſchen Künſtlers; in beiden Werken aber iſt eine ſinkende Kraft nicht zu verkennen. Wären wir eingeweiht in das Seelenleben des dahingeſchiedenen Dichters, wüßten wir, wie lange etwa die Krankheit in ſeinem Innern gefreſſen, bevor ſie wirklich zum Ausbruch kam, wir würden dieſes Nachlaſſen ſeiner Kräfte vielleicht begreifen. Oder ſollte die Feder nicht geruht haben? Sollte er nur das Gedichtete in ſeinem Pult verwahrt haben? Sollte ihm der immer mehr anwachſende Schwarm ſeiner Nachtreter in Epik und Lyrik den neuen Schritt in die Öffentlichkeit vergällt haben? In der Tat ſcheint die letzte Vermutung nicht unrichtig zu ſein. Ein großer kulturhiſtoriſcher Roman, die Entſtehung des Nibelungenliedes darſtellend, ſoll in Scheffels Nachlaß vorgefunden worden ſein. Es war dem dichteriſchen Geiſt verſagt, der Wiſſenſchaft durch jene minutiöſen Forſchungen gläubig zu folgen, auf denen ſie nachwies, daß unſer Nibelungenepos aus einzelnen kleineren Liedern beſtehe, wie es z. B. Goethe ſchwer fiel, der Wolfſchen Theorie über die Entſtehung der Homeriſchen Geſänge endgültig ſich anzuſchließen. Er ſcheint eine Zeitlang geſchwankt zu haben, ob er Meiſter Konrad von Alzey oder Heinrich von Oſterdingen für den Dichter des einheitlichen Nibelungenliedes erklären ſollte. Er läßt ſeinen Heinrich wandeln auf Konrads Spur. Er ſtellt an den Schluß ſeiner Sammlung „Frau Aventiure“ ein merkwürdiges Gedicht „Auf wilden Bergen“, das ebenſo auf Oſterdingen und ſeine Arbeit am alten Nibelungenlied, als auf Scheffel und ſeine Arbeit am modernen Nibelungenroman bezogen werden darf:

Wer ſich auf Dichten peint, folgt dunkeln Geiſtern
Und wird dem Weltlauf windsbrautgleich entführt;
Ihr Joch iſt rauh, doch wen ſie niemals meiſtern,
Der hat des Schöpfers Odem nie verſpürt.
Sie leiten jeglichen nach ſeiner Weiſe,
Daß ihm der Schönheit Offenbarung kund . . .
. . . Mich zu den Gemſen, wo in ew'gem Eiſe
Geheimnisvoll ſaphirhell gähnt der Schlund.

Im Gletſcherabſtrom ſtund mein Jagdwein kühle
Und füllt den Kürbisbecher kalt und klar:
Froh bring' ich ihn, den Glimmerblock zum Pfühle
Als Weihetrunk Frau Aventiuren dar.
Sie hat mir reichlich Weh und Leid geſpendet,
Doch eine Stimme flüſtert mir: Bezwing's!
... Der Lieder größtes ſteht noch unbeendet ...
Ich geh' zugrunde — oder ich vollbring's!

Wir wiſſen nicht, ob es Scheffel bezwungen, ob und wie er es vollbracht hat. Aber auch ohne einen ſolchen neuen Beweis ſeines Talents und ſeines hohen Strebens dürfen wir ihn ſelig preiſen; denn alles Schöne und Tiefe, alles Liebenswürdige und Heitere, das in ſeinem Innern verborgen lag, hat er mit freigebiger Hand unter uns ausgeſtreut. Vertrieben hat er das unſaubere Dichtervölkchen, das ſich abmühte um des Publikums Gunſt, verſcheucht die Geiſter des Peſſimismus und des Weltſchmerzes; wie die leuchtende Sonne iſt er hervorgetreten aus dem trüben Gewölk der Afterpoeſie. Die Sonne, „die lichtſpendende Himmelzier", iſt ſein Geſtirn geweſen; von ihr erbat er ſich „Kraft, Liebe und Leben"; zu ihr flehte er:

— — — — erwecke auch mir
Mit jedem Scheiden die ſehnende Luſt,
Dich wieder zu ſehen, dein würdig zu ſein,
Ein Finſternisfeind, goldlauter und rein,
Daß am Ziel der Wand'rung durchs Erdenrevier
Ich grüßen dich darf wie der Römerſoldat:
Soli invicto comiti!

und ſie hat ihn erhört.

Wir wollen uns nicht in müßigen Prophezeiungen üben, die ſtark an die Phraſe grenzen, wir wollen nicht verkünden: ſolange die deutſche Sprache lebt, wird er leben; ſolange die deutſche Jugend jung iſt, wird er dauern; hat er doch ſelbſt in Nachahmung eines Heineſchen Verſes geſungen: „Andre Zeiten — andre Lieder." Aber ſoviel dürfen mir mit gutem Gewiſſen ſagen: Mehr als viele andere Dichter des 19. Jahrhunderts iſt Scheffel mit unſerer Entwicklung verbunden, weil wir mit ihm aufgewachſen ſind, weil unſere Jugend mit ihm emporkommt, und unter den Bildungselementen unſerer Zeit wird man Scheffels Dichtungen immer

obenan nennen müſſen. Und darum ziemt uns weniger Klage und Trauer um den geſchiedenen Sänger, als Liebe und Dank. Er ſelbſt hätte dieſe Klage von ſich gewieſen, er ſelbſt hätte uns ermahnt, tapfer ſtrebend auszuharren und ſeinem Beiſpiel nachahmend zu folgen; er ſelbſt hätte uns als Muſter vorgelegt, jenes Blatt ſeiner „Waldeinſamkeit“, „Nach dem Windbruch“ überſchrieben, wo die Zier der edelſten Stämme gebrochen, geknickt und zerſpellt daliegt und wo auch die alt mächtige Rieſentanne, nachdem ſie lange ſich gewehrt, ſich widergeſtemmt und gerauft und gerungen hatte, endlich vom Sturm bezwungen iſt.

Im Mittelpunkt aber hält ſtolz eine Schar
Aufrecht die zerzauſten Nadelhäupter
Und ſchaut in die Täler vom Bergeskamm
Mit gelichteten Reih'n, aber ungebeugt ſtramm,
Ein ſtattlich ſchlank Völklein Weißtannen.
So ruht am Abend der Völkerſchlacht,
Wenn der Weltgeſchichte Donner verkracht,
Nach der Kugeln verheerendem Hagelſchlag,
Am Platze, wo jeden der Sturmtod gefällt,
Held neben Held auf der Ehre Feld.
Die Übergebliebnen — der Tag war heiß —
Trocknen die Stirn, die geſchwärzte, vom Schweiß
Und ſchließen neu ihre Lücken,
Hoch fliegt die ſiegreiche Fahne.
Noch ein treu ‚Fahret wohl‘ als Scheidegruß
Den Gefall'nen der Schar,
Dann zum Himmel den Blick,
Und neuem Geſchick,
Neu blitzendem Wetter und Kugelregen
Die Heldenbruſt, die tapf're entgegen!

Ludwig Anzengruber als Volksdichter.

(1898.)[1]

Motto: „Bei mir ist das Dichten eine Naturgabe, und wie bei dieser Schafferin ist das Interessante nicht was, sondern wie etwas wird und das Wie liegt eben in der Dichtung und ich bin stolz darauf, daß man mir keinen Verfasser oder Autor hinaufdisputiert, sondern mir den Dichter gelten läßt, und zwar den der allerschwierigsten Branche, des Volksstückes." An Gürtler, 27. Juni 1871.

Über dem Grabe Ludwig Anzengrubers auf dem Wiener Zentralfriedhof erhebt sich seit einigen Jahren ein stimmungsvolles Denkmal. Ein schönes junges Bauerndirndl, wie uns der Dichter so viele in seinen Werken vorgeführt hat, das auf der Wanderung den Heimgang des Dichters jählings durch ein „Marterl" erfahren hat, klammert sich laut aufschluchzend an den Pfahl des Bildstockes, dessen Votivbild die wohlgelungenen Züge des Dichters vergegenwärtigt. Eine Vertreterin des Volkes, die verkörperte Muse der Volksdichtung trauert an dem Grabe des Schöpfers so vieler volkstümlicher Dichtungen, so vieler lebendiger Gestalten aus dem Volke. Mit einem Schlage wird uns durch dieses Denkmal die Bedeutung Anzengrubers als eines Volksdichters kenntlich gemacht. Wir müssen es bedauern, die volkstümliche Kraft und symbolische Tiefe dieser bildlichen Darstellung

[1] Vortrag, gehalten auf dem ersten Volksunterhaltungsabend der Prager deutschen Vereine am 10. Dezember 1898. Die seitdem erschienene zweibändige Ausgabe der „Briefe von Ludwig Anzengruber . . . herausgegeben von Anton Bettelheim" (Stuttgart und Berlin 1902), bestätigt meine Auffassung durch zahlreiche Aussprüche, wovon einige sich meinem Text bequem einfügen ließen.

mit dem ärmeren Wort nicht erreichen zu können. Umſo weniger gelingt uns dies, als wir mit den Worten: Volksdichtung, Volksdichter verſchiedene Begriffe verbinden. Wir ſprechen vom Volkslied, vom Volksepos, von Volksbüchern, vom Volksſchauſpiel, dann wieder vom Volksſchriftſteller oder Volksdichter, von Volksſtücken u. ſ. w.

Von altersher lebt ein reicher Schatz einfacher, ſchlichter, ſangbarer Lieder im Munde des Volkes, dunklen, aber nicht mythiſchen oder myſtiſchen Urſprungs, aus dem man ihre geheimnisvolle Herkunft herleiten wollte. Viel namen- und herrenloſes Gut iſt unter dieſen Volksliedern, das niemals auf den erſten Erzeuger zurückzuführen ſein wird, aber auch Schöpfungen von bekannten Kunſtdichtern früherer und gegenwärtiger Zeiten (wie von Goethe, Claudius, Uhland, Eichendorff u. a.), die in weiteſten Kreiſen Anklang gefunden haben, mit einer einſchmeichelnden Melodie (deren Komponiſten wir ſehr oft nachweiſen können) ausgeſtattet, von Mund zu Mund gingen und allerdings durch dieſes Wandern, durch dieſe oftmalige Verwendung Änderungen und Umgeſtaltungen erfahren haben, im Munde des Volkes *zerſungen* worden ſind; je länger ein ſolches Lied im Volke ſein Wanderleben führt, deſto mehr verändert es ſich. Der eine ſetzt für einen weniger gebräuchlichen Ausdruck einen ihm geläufigeren, für ein veraltetes Wort ein modernes ein; ein anderer läßt mehrere Strophen weg, weil ihm das Gedicht zu lang iſt, ein dritter fügt eine Strophe aus einem anderen (ähnlichen) Lied ein, macht *ein* Lied aus zweien; ein vierter ändert das Gedicht ab, damit es ſeiner Stimmung, der Situation, in der er ſich befindet, beſſer entſpreche. Und ſo kann es vorkommen, daß ein Lied, wie wir es nach Jahrhunderten aus dem Volksmunde wieder aufzeichnen, dem urſprünglichen Gedicht kaum mehr ähnlich ſieht und nur die Aufdeckung der Zwiſchenglieder den Zuſammenhang kenntlich macht, daß oft nur *ein* Wort, *ein* Bild, *eine* Strophe an die urſprüngliche Faſſung erinnert. Für viele alte Volkslieder können wir daher die urſprünglichen Verfaſſer nicht nachweiſen, die übrigens oft auch Leute aus dem Volke ſelbſt geweſen ſein mögen, wie die Schnadahüpfln, die Trutzliedeln, die Gſtanzeln auch heute noch, vor unſeren Augen, von den Burſchen im Dorfe ſelbſt gedichtet werden.

Auch ein Schatz von prosaischen Volksbüchern hat sich in den Jahrhunderten aufgeschichtet: Romane, Schwänke und Anekdotensammlungen, Erzählungen, Legenden, Zaubergeschichten, deren erste Verfasser gleichfalls nicht immer nachweisbar sind; oft bloße Übersetzungen aus anderen Sprachen, die für einen engeren, oft sogar aristokratischen Kreis bestimmt waren, die aber im Volke beliebt, in billigen Jahrmarktsdrucken verbreitet und von Buchhändlern, Druckern u. s. w. modernisiert wurden, ohne daß man sich des ersten Aufzeichners oder Sammlers mehr erinnerte. Im Volksschauspiel, wie es heute noch in Oberammergau oder Höritz gepflegt wird, gibt die Bevölkerung eines Ortes — im Gegensatz zu unseren Berufsschauspielern — selbst die Mitspielenden ab. Die Stücke lehnen sich vielfach an ältere Kunstdichtungen an, die vereinfacht, nach Geschmack und Fassungskraft ländlicher Kreise zurechtgeschnitten worden sind.

Es ist klar, daß wir in diesem Sinn Anzengrubers Werke nicht als Volksdichtungen bezeichnen können. Wir sind über Zeit, Art und Ort ihrer Entstehung ganz im Klaren. Sie rühren von einem einzigen Manne her, dessen Leben wir genau kennen. Seine Werke sind nicht oder noch nicht namenloses Volksgut. Wo sich bisher eine umarbeitende Hand an sie herangewagt hat, geschah es mit großer Schonung und Pietät. Ja auch in dem Sinne können wir nicht von Anzengruber als einem Volksdichter reden, als ob er unmittelbar aus den sogenannten niederen Schichten des Volkes stamme, als ob er ein Bauerndichter, ein Autodidakt gewesen wäre, etwa wie die viel berufene Johanna Ambrosius oder wie die Bauernphilosophen Christoph Wagner und Konrad Deubler.

Sein Vater stammte zwar von oberösterreichischen Bauern ab, war aber selbst bereits in Wien aufgewachsen, lebte dort als kleiner Beamter, der seine freie Zeit dichterischer Arbeit widmete und sich als begabter Dramatiker erwies, dessen Talent der Sohn geerbt hat. Dieser (1839 in Wien geboren) genoß eine nicht üble Schulbildung. Er wurde zu einem Buchhändler in die Lehre gegeben und war dann ungefähr 10 Jahre lang Schauspieler. Wie Raimund mußte er das Elend der reisenden Komödianten kennen lernen. Von besseren Truppen sank er allmählich zu kleinen Schmieren herab, mit denen er weite Strecken Österreichs, Ungarns, Kroatiens durchzog. Das Repertoire setzte sich aus

den Stücken der Wiener Volksbühne zuſammen, die, auf den Spuren Raimunds und Neſtroys wandelnd, in der Zeit von 1840—1870 viele Kräfte ungleichen Wertes beſchäftigte. Aus der Menge der verſchollenen Namen ragt der von Anzengruber hochgeſchätzte Friedrich Kaiſer (der Dichter von „Mönch und Soldat“) hervor, der das nächſte Vorbild für die zahlreichen, meiſt verloren gegangenen dramatiſchen Verſuche des raſtlos Strebenden abgab. Gegen Ende der Sechzigerjahre gelang es ihm, bei der Wiener Polizei als kleiner Beamter unterzukommen und nun glückte dem Dreißigjährigen ſein erſter großer Wurf; im Jahre 1870 wurde ſein Volksſtück: „Der Pfarrer von Kirchfeld“ in Wien mit großem Erfolg aufgeführt und bald konnte er ſich ganz der dichteriſchen Laufbahn widmen. In die zwei Dezennien von 1870—1889, in welchem Jahre der Fünfzigjährige allzufrüh aus der Bahn geriſſen wurde, drängt ſich ſeine reiche Schriftſtellerei zuſammen. Die erſten 10 Jahre hindurch verfaßte er die meiſten ſeiner Theaterſtücke: 1871: die mächtige Tragödie „Der Meineidbauer“, 1872: die übermütige Komödie „Die Kreuzelſchreiber“, 1874: das Schauſpiel „Der G'wiſſenswurm“, 1875: die Dorfpoſſe „Der Doppelſelbſtmord“, 1878: das Wiener Volksſtück „Das vierte Gebot“; die ungünſtigen Theaterverhältniſſe in Wien, wo damals nur Sinn für die Operette vorhanden war, ſowie Rückſichten auf die engherzige Zenſur zwangen ihn dann, ſeine Stoffe in Form von Romanen und Erzählungen zu verarbeiten: „Der Schandfleck“, der „Sternſteinhof“ ſind ſeine beiden großen Romane. Gegen Ende ſeines Lebens kehrte er zu Theaterdichtungen zurück. Im Jahre ſeines Todes wurde das Wiener Volkstheater mit ſeinem Stück: „Der Fleck auf der Ehr“ unter großem Beifall eröffnet. Als der Dichter aber endlich ſein lang erſehntes Theater beſaß, war ſeine Kraft zu Ende.

Hat ſich alſo Anzengrubers dichteriſche Entwicklung ganz klar vor unſeren eigenen Augen abgeſpielt, ſo wie die eines jeden andern Kunſtdichters unſerer Zeit, ſo muß das Wort Volksdichter, auf ihn angewendet, eine andere Bedeutung haben.

Aus dem Volke hervorgegangen, das er wie wenige kannte mit all ſeinen Bedürfniſſen und Wünſchen, mit ſeiner unverbrauchten, urwüchſigen Kraft und geſunden Derbheit, mit ſeinen

großen Leiden und kleinen Freuden, mit ſeinen Fehlern und Schwächen, wollte er für das Volk ſchreiben, zu ſeiner Unterhaltung und Erbauung, aber auch zu ſeiner Erziehung und Aufklärung, zu ſeiner Beſſerung und Veredlung. Nach dem erſten Erfolg des Pfarrers von Kirchfeld ſetze er dieſe ſeine Abſichten und Ziele dem mit ihm vielfach verwandten, gleichfalls aus dem Volk emporgewachſenen Roſegger, ſeinem ſpäteren Herzensfreund, in einem wichtigen Lebensbrief auseinander. Nur zagend habe er auf ſein fertiges Stück die Charakteriſierung: „Ein Volksſtück“ geſetzt. „Und doch! Wenn wir, die wir uns emporgerungen aus eigener Kraft, über die Maſſe, heraus aus dem Volk, das doch all unſere Empfindungen und unſer Denken großgeſäugt hat, wenn wir, ſage ich, zurückblicken auf den Weg, den wir mühevoll ſteilauf geklettert in die freie Luft, zurück auf alle die tauſend Zurückgebliebenen, da erfaßt uns eine Wehmut, denn wir, wir wiſſen zu gut, in all dieſen Herzen ſchlummert, wenn auch unbewußt, derſelbe Hang zum Licht und zur Freiheit, dieſelbe Kletterluſt und dieſelben, wenn auch ungelenken Kräfte, und ſo oft wir bei einer Wegkrümmung das Tal zu Geſicht kriegen, ſo tun wir, wie uns eben ums Herz iſt, luſtig hinabjuchzen: „Kimmt 'rauf, do geht der Weg!“ oder weinend zuwinken — o wie oft unverſtanden! Das war auch meine Furcht, aber ſiehe da — plötzlich wimmelts auf meinem Weg herauf vom Tal, ich ſeh' mich ganz verſtanden, ſeh' mich eingeholt, umrungen und ſteh' dem Volke gegenüber, gehätſchelt wie ein Kind oder wie ein Narr — die bekanntlich die Wahrheit ſagen. Gott erhalte uns das Volk ſo, wir wollen gerne ſeine Kinder ſein und ſeine Narren bleiben!“ Und in einem gleichzeitigen Aufſatze, in dem er ſein zwölf Jahre langes unverdroſſenes Ringen nach ſeinem Ziel überblickte, ſtellte er als die Sache, die er jetzt und in alle Zukunft fördern wolle, hin: die Reformierung der Volksbühne und die Aufklärung des Volks.

Wie, mit welchen Mitteln, in welchen Werken hat nun Anzengruber dieſes hohe Ziel erreicht?

Er wählte für ſeine Dichtung Gegenſtände und Stoffe, die allen verſtändlich ſind, denen alle folgen können; allgemein menſchliche Vorgänge, die nicht an beſtimmte hiſtoriſche oder andere entlegene Vorausſetzungen geknüpft ſind; aber auch nicht neue, unerhörte Ausnahmsfälle, ſondern im Gegenteil Vorgänge,

wie ſie das Leben aller Zeiten in faſt gleichmäßiger Wiederkehr darbietet: Liebe und Eiferſucht; die Gefahren der Schönheit für den, der ſie beſitzt, wie für andere; wie die Treue gegen das eigene Selbſt mit dem Verrat an andern verknüpft iſt; Kämpfe und Verirrungen des menſchlichen Herzens; Hochmut und Undankbarkeit; Entſagung und Selbſtüberwindung; daß alle Schuld auf Erden ſich räche: alſo alles Stoffe und Motive einfachſter Art, von längſt erprobter Wirkung, denen jeder folgen kann. Indem er dieſe Konflikte aus den ſozialen und politiſchen Verhältniſſen der unmittelbaren Gegenwart herauswachſen, dieſe Motive aufs Geſchickteſte an den brennenden Fragen des Augenblicks ſich entzünden ließ, fand er ohne künſtliche Brücken und Stege zu Hirn und Herz ſeiner Zuhörer den kürzeſten Weg. Und er wählte für dieſe Vorgänge faſt ausſchließlich die Kreiſe des ländlichen Lebens und des Wiener Kleinbürgertums. Warum er das Bauernleben für ſeine Darſtellung bevorzugte, ſagte er uns ſelbſt: nicht etwa in dem einfältigen Glauben, daß dadurch Bauern als Leſer zu gewinnen wären (für die er aber doch auch eine Reihe ſeiner ausgezeichneten Kalendergeſchichten in der Art Hebels und Auerbachs ſchrieb), noch in der ſpekulativen Abſicht, einer mehr und mehr in die Mode kommenden Richtung zu huldigen, ſondern lediglich aus dem Grunde, weil der eingeſchränkte Wirkungskreis des ländlichen Lebens die Charaktere weniger in ihrer Natürlichkeit und Urſprünglichkeit beeinfluſſe, die Leidenſchaften, rückhaltlos ſich äußernd oder in nur linkiſcher Verſtellung, verſtändlicher blieben und der Aufweis: wie Charaktere unter dem Einfluſſe der Geſchicke werden oder verderben, oder ſich gegen dieſen, und ſich und andern das Fatum ſetzen — klarer zu erbringen ſei an einem Mechanismus, der gleichſam am Tage liege, als an einem, den ein doppeltes Gehäuſe umſchließe und Verſchnörkelungen und ein krauſes Zifferblatt umgeben. Und er weiſt darauf hin, wie auch in den älteſten, einfachſten, wirkſamſten Geſchichten — in der Bibel, bei Homer — die Helden und Fürſten Herdenzüchter und Großgrundbeſitzer waren und Sauhirten ihre Hausmeiſter und Kanzler.

So ſind denn die Handlungen ſeiner Volksſtücke in der Tat ſehr einfach. Im „Pfarrer von Kirchfeld“ zeigt er uns einen edlen, aufgeklärten, freiſinnigen Geiſtlichen, der, ſich hinwegſetzend

über engherzige Vorschriften, den Weg zum Herzen auch seiner verschlossensten Pfarrkinder sucht und findet; zeigt uns, wie die Forderung des Zölibats bei der katholischen Geistlichkeit schwere Opfer und Entsagung fordert. — Oder „Der Meineidbauer". Ein Bauer lebt mit einer armen Dirn in wilder Ehe und setzt deren Kinder in seinem letzten Willen zu seinen Erben ein. Sein habsüchtiger Bruder vernichtet das Testament und leistet vor Gericht einen jesuitischen Eid: „Die Urkund wär nit da." Das Erbe fällt infolge dessen ihm selbst zu. Jahrzehntelang genießt er es ungestört, bis die unehelichen Kinder seines Bruders ein Schriftstück in die Hand bekommen, das seinen Meineid aufdeckt und ihr gutes Recht erweist. — Oder die Bauern eines bayrischen Dorfes lassen sich durch einen Großbauern bestimmen, eine Adresse an Döllinger zu gunsten des Altkatholizismus zu unterschreiben. Sie können als Analphabeten nur Kreuzeln darunter setzen: „Die Kreuzelschreiber". Die Geistlichen hetzen die Frauen gegen die Männer auf, daß sie ihnen so lange die eheliche Gemeinschaft versagten, bis sie Buße täten und nach Rom wallfahrteten. Die Wallfahrt wird veranstaltet. Aber der Steinklopfer-Hans hat den launigen Einfall, die Dirndeln anzustiften, daß sie einen Bund schließen, die Männer auf ihrer Wallfahrt zu begleiten. So ist die Versöhnung beiden Teilen leicht gemacht. — Ein alter, reicher Bauer, der Grillhofer, wird eines Tags von einem leichten Schlaganfall gestreift. Sein Vetter, der Dusterer, macht dem Verzagten das Leben noch schwerer, indem er ihm das Leiden als eine Strafe dafür hinstellt, daß er seine Geliebte mit ihrem Kind einst habe aus dem Hause ziehen lassen und sich um beide nicht mehr gekümmert habe. Mutter und Kind braten in der Höhle. In Wahrheit hat diese aber ihren Vorteil wohl zu wahren verstanden, hat eine gute Partie gemacht, sich zur Haustyrannin ihrer ganzen Familie ausgebildet (ihren Mann und ihre erwachsenen Söhne läßt sie auf Kommando Strümpfe stricken) und will von dem alten Grillhofer und seiner Buße nichts wissen. Seinem Kind aber, das nach des Dusterers Schilderung in Elend und Schande verkommen sein soll, das aber dank der Fürsorge seines verständigen Weibes gerettet worden war, der prächtigen Horlacherlies, gelingt es durch ihr heiteres, sonniges Temperament, den Alten von seinem „G'wissenswurm" zu befreien. — Im „Ledigen Hof" wird die

reiche, frühverwaiſte Bäuerin Agnes von frömmelnden Dienſtboten in völliger Abgeſchloſſenheit erzogen und von der Berührung mit Männern gehütet, um ihr Beſitztum der Kirche zuzuſchanzen. Die 28jährige verliebt ſich daher in den erſten jungen Burſchen, den ſie kennen lernt, in ihren Großknecht. Als ſie dieſen heiraten will, wird ihr die Nachricht zugetragen, daß er ſeine frühere Geliebte verlaſſen habe. Sie will ihn zu einem Geſtändnis zwingen. Er aber bleibt „falſch“. Da ſchickt ſie ihn mit einem geringfügigen Auftrag bei Gewitter über den See, bereit ihn aufzuopfern. Aber erſt recht wird ſie ſich dabei ihrer Liebe bewußt und vernichtet ſieht ſie den Geretteten in die Ferne ziehen. Sie ſelbſt aber widmet ſich der Erziehung ſeines Kindes, damit es beſſer werde als der Vater. — In einem andern Stück läßt Anzengruber den grauſamen, hartherzigen Bauern ſein eigenes Sündkind in den Tod jagen („Stahl und Stein“). — Von der heiterſten Seite ſchildert das dörfliche Leben die luſtige Poſſe: „Der Doppelſelbſtmord“, worin ein bäuerliches Liebespaar, das durch den ewigen Streit zwiſchen ihren Eltern in ſteter Gefahr ſchwebt, getrennt zu werden, in mißverſtändlicher Auffaſſung einer Zeitungsnotiz, beſchließt, ſich auf ewig zu vereinigen; aber nicht durch den Tod (gleich dem Liebespaar in Kellers Novelle „Romeo und Julie auf dem Dorfe“), wie die beſtürzten Eltern meinen, ſondern oben auf der Alm, wo es keine Sünd gibt, in naiver Hingabe.

Wenn der Dichter das Dorf verläßt und den ſtädtiſchen Boden betritt, wird er zum Sittenſchilderer der Verderbtheit des niederen Bürgerſtands, zeigt z. B. in dem „Vierten Gebot,“ wie die Kinder an ihren Eltern zugrunde gehen, die Mädchen in die Verderbnis gejagt werden, der unerzogene Sohn beim Militär im Jähzorn ſeinen Feldwebel erſchießt, die reiche Hausherrnstochter in eine troſtloſe Ehe mit einem abgelebten, ungeliebten Mann hineingetrieben wird. Aber auch hier fehlt es nicht an lichteren Bildern. Der Sohn armer Eltern, der ſich zum Advokaten emporarbeitet, aber mit ſeiner egoiſtiſchen Familie alles verſchwendet und ſich zugrunde richtet, findet bei ſeiner alten Mutter, bei ſeinem verachteten Bruder eine neue Heimat („Heimg'funden“).

Anzengruber entwirft dieſe ländlichen und ſtädtiſchen Sittenbilder, in denen er ſich in Technik und Kompoſition, in Cha-

rakteren und Motiven, in tauſend Einzelheiten der Bühnenwirkung an das überkommene Wiener Volksſtück anlehnt, nicht zur bloßen Unterhaltung ſeiner Zuſchauer. Er verfolgt beſtimmte ethiſche Abſichten, beſtimmte Tendenzen und ſpricht dieſe auch aus, ſo daß ſeine Stücke und Erzählungen vielfach einen lehrhaften, moraliſchen Charakter tragen. Auch dergleichen war dem alten Volksſtücke nicht fremd, aber nur allzuleicht hatte dieſes ſich platteſter Alltagsmoral, gedankenloſer Nachbetung überlieferter Anſchauungen, verwerflichen Modeſtrömungen, rückſchrittlichen Einflüſſen ergeben. Hier ſetzt Anzengruber mit Entſchiedenheit und Rückſichtsloſigkeit ein. „Ich hatte ererbtes dramatiſches Talent, genaue Kenntnis der Bühne, erworben durch mehrjährige Verwendung als Schauſpieler, ein zurückhaltendes, ſtets auf Hören, Sehen und Beobachten angewieſenes Weſen und einen treuen Glauben an die Menſchheit im allgemeinen und an das Volk im beſonderen. Ich ſah dem letzteren nackten Unſinn bieten, oft mit krauſeſter Tendenz verquickt, Handlung, Charaktere, alles unwahrſcheinlich, unwahr, nicht überzeugend, ſo daß der guten Sache der Volksaufklärung mehr geſchadet als genutzt wurde. Es war kein Ankämpfen gegen die Gegner, es war nur ein Beleidigen, ein Ausſchimpfen derſelben — und rings lagen doch ſo goldreine, ſo prächtige und mächtige Gedankenſchätze, ausgeſtreut von den Geiſtesheroen aller Völker und Zeiten. Wie wenig all dieſer großen, erhabenen, vernünftigen Gedanken, all dieſer fördernden, fruchtbaren, ſegensreichen Ideen waren auch nur den ſogenannten Halbgebildeten geläufig? Alles das mußte ſich in kleiner Münze unter das Volk bringen laſſen, von der Bühne herab, aus dem Buch heraus!“

Nicht überall ſprechen die Perſonen ſeiner Stücke ſelbſt die Moral ſo deutlich aus wie der zum Tode verurteilte Martin im „Vierten Gebot“. Da er von ſeinen Eltern ſelbſt in ſeiner Sterbeſtunde nichts wiſſen will, erinnert ihn der Geiſtliche, ſein Jugendfreund, an das vierte Gebot. Er aber antwortet ihm: „Mein lieber Eduard, du haſt's leicht, du weißt nit, daß 's für manche 's größte Unglück is, von ihren Eltern erzog'n zu werden. Wenn du in der Schul' den Kindern lernſt: ‚Ehret Vater, Mutter‘, ſo ſag's auch von der Kanzel den Eltern, daß ſ' danach ſein ſollen“. Aufdecken aber laſſen ſich die ethiſchen Grundlagen in allen ſeinen Werken.

Mit unerbittlicher Schärfe weiſt er auf die Schäden in unſerer geſellſchaftlichen Ordnung hin. Er kämpft gegen Vorurteile und Aberglauben, gegen Frömmelei, Duckmäuſerei, Erbſchleicherei; er reißt den Heuchlern die Maske vom Geſicht, unbekümmert darum, ob ſie durch die Autorität der Kirche oder des Staates geſchützt ſind. Er wird vielfach lehrhaft, im Monolog, in Reden, in Liedern ſeiner Perſonen. Gehoben, veredelt oder gerührt, erſchüttert ſoll der Zuſchauer werden. Er leiht ferner den Perſonen, die er darſtellt, ſeine eigene, freie aufgeklärte Lebens- und Weltanſchauung. Den Blick auf die weite Entwicklung des Weltganzen, der Weltgeſchichte gerichtet, erkennt er in dem jeweiligen Zuſtand nichts für alle Zeit Feſtſtehendes, Unverrückbares, ſondern nur eine Phaſe der Entwicklung; jedes Unrecht iſt einmal durch Geſetze geſchützt geweſen, meint er; darum kämpft er auch gegen Geſetze, wenn er ſie für ungerecht hält, an, um dazu beizutragen, daß ſie aus der Welt geſchafft würden.

Frei von den Banden jeglichen dogmatiſchen Bekenntniſſes, will er auch andere an dem Segen der Aufklärung teilnehmen laſſen; aber mit dieſer durch langes, ernſtes Ringen erworbenen Gedankenfreiheit will er nicht die ſittlichen Grundlagen der menſchlichen Exiſtenz beſeitigt wiſſen, erklärt vielmehr die Sittengeſetze unabhängig von dem jeweiligen Religionsbekenntnis als tief ins menſchliche Herz eingegraben. Für das verlorene Bild, für die ihm entſchwundene Verkörperung des ſchaffenden Weſens findet er Erſatz in einer innigen Hingabe an die Allmutter Natur, die ihm ihre tiefſten Geheimniſſe offenbart und ihm für alle Leiden der Geſellſchaft Heilung und Verſöhnung darbietet. Er hofft zu Gott, aber nicht „zu dem alten Überall und Nirgends der Kirche“, ſondern zu dem, „der in den Adern des Weltalls, dem Blutſtrom gleich, geſetzmäßig pulſiert“. In Wald und Wieſe, in Feld und Flur, im offenen Tempel der Natur erwächſt ihm die Stimmung der Andacht, das Gebet; ja wie dem Naturſohn einer längſt vergangenen Urzeit, wird ihm eine Offenbarung zuteil, die ihn ſtärkt und ſtählt, die ihm ein Talisman wird fürs Leben. Des Dichters Lieblingsgeſtalt, der Steinklopferhans in den Kreuzelſchreibern, erfährt dieſe Wiedergeburt durch die Natur nach ſchwerer Krankheit und erringt auf dieſe Weiſe ſeine Lebensphiloſophie: „Sollſt

verſterb'n, ſtirbſt draußt; die grün' Wieſen breit't dir a weiche Tuchet unter und d' Sonn' druckt dir die Augen zu, du ſchlafſt ein und wirſt nimmer munter, der Tod is nur a Bremsler, was kann dir g'ſchehn?! — Mühſelig hon ich mich fortg'ſchleppt aus der Hütt' — bis dort h'nunter — ſiehſt — wo der Wald anhebt — dort, wo die zwei großen Tannbäum' ſtehn, zwiſchen dö bin ich ins Gras g'fall'n und dort hon ich die Eingebung g'habt. — So ſtill war's dort und ſo warm in der Sonn' z' lieg'n — vorn die grün' Wieſen, die blauen Berg' und 's Tal, wie in ein' weißen Brautſchleier, unten, und über all'm der helle, lichte Himmel! Da is a tiefer Frieb' über mich kommen und es is mir durch die Seel' zog'n, dös ſiehſt ſchon noch amal! — Und dann — dann bin ich wie tot g'leg'n, ich weiß nit, wie lang! — Und wie ich wieder munter werd', is die Sonn' ſchon zum Untergehn — paar Stern ſein dag'hängt, nah, wie zum Greifen — tief im Tal hat's aus die Schornſtein' g'raucht und die Schmieden unt' am Waldrand hat h'raufg'leucht' wie a Feuerwurm; — vor mir auf der Wieſen hab'n die Käfer und die Heupferd' ſich plagt und a G'ſchrill g'macht, daß ich ſchier hätt' drüber lachen mögen — über mir im Gezweig ſein die Vögel g'flattert, und über all's hin is a ſchöne linde Luft zog'n. — Ich betracht' dös — und ruck — und kann ohne B'ſchwer auf amal aufſtehn — und wie ich mich noch ſo ſtreck' und in die Welt hineinſchau, wie ſie ſich rührt und laut und lebig is um und um — und wie d'Sonn' und d'Stern h'runter und h'raufkämmen — da wird mir auf einmal ſo verwogen, als wär' ich von freien Stucken entſtanden, und inwendig ſo wohl, als wär' 's hell Sonnenlicht von vorhin in mein' Körper verblieb'n . . und da kommt's über mich, wie wann eins zu ein'm andern red't: Es kann dir nix g'ſchehn! Selbſt die größt' Marter zählt nimmer, wann's vorbei is! Ob d' jetzt gleich ſechs Schuh tief da unterm Raſen liegeſt, oder ob d' das vor dir noch viel tauſendmal ſiehſt — es kann dir nix g'ſchehn! — Du g'hörſt zu dem all'n und dös all' g'hört zu dir! Es kann dir nix g'ſchehn! — Und dös war ſo luſtig, daß ich's all' andern rund herum zug'jauchzt hab: Es kann dir nix g'ſchehn! — Jujuju! Da war ich's erſtmal luſtig und bin's a ſeither blieb'n und möcht', 's ſollt' a kein andrer traurig ſein und mir mein' luſtig' Welt verderb'n!"

Indem wir aber hier eine Perſon aus einem ſeiner Stücke ſelbſt redend eingeführt haben, decken wir zugleich einen neuen Vorzug unſeres volkstümlichen Dichters auf. Die Tendenz, die er in ſeine Werke legt, klebt er dieſen nicht etwa äußerlich auf, die Ideen, die ihn beſeelen, trägt er nicht in trockener, lehrhafter Weiſe vor, ſondern dieſe Tendenz wird durch die ganze Handlung anſchaulich gemacht, dieſe Ideen ſind ſeinen Perſonen in Fleiſch und Blut übergegangen. Alles in ſeinen Werken ſprüht von Leben, von Temperament, von Leidenſchaft. Er ſieht die Perſonen, die er uns vorführt, leibhaftig vor ſich, mit allen Eigentümlichkeiten ihres Weſens, mit ihrer Kleidung, mit allen Geſten und Geberden, er hört ihre Rede, den Tonfall ihrer Stimmen, ihren Dialekt. Und Anzengrubers Bedeutung liegt nun darin, daß er die nationale Phantaſie durch ſoviele neue, unverlierbare Geſtalten bereichert hat, daß er ſoviele reich abgeſtufte Charaktere, einen deutlicher und plaſtiſcher als den andern, geſchaffen hat, die für uns Leben gewonnen haben, als ob wir ſelbſt mit ihnen im Leben verkehrt hätten: alle die Großbauern in ihrem Stolz, in ihrer Gewichtigkeit und ihrem Eigenſinn; die Bäuerinnen, die ihre Männer überragen und beherrſchen; die zielbewußte Streberin im Sternſteinhof, die liebliche Dulderin Leni im Schandfleck, die muntere Horlacherlies im G'wiſſenswurm, die beſcheidene Anna Birkmeier im Pfarrer von Kirchfeld. Dann die zahlreichen Typen der Geiſtlichkeit: vom zelotiſchen Eiferer und Polterer oder dem ſtrengen Asketen bis zum milden, duldſamen, reſignierten Müdling, zum verſtändnisvollen, aufgeklärten Freund ſeiner Gemeinde. Dann wieder der Wiener Drechslermeiſter Schalanter im „vierten Gebot", der alles verjubelt und ſein Geſchäft verlottern läßt, ſeine Kinder verhätſchelt und verzieht und ſo tief ſinkt, daß er vom Sündengeld ſeiner Tochter lebt, und die alte Großmutter, der Anzengruber den Namen ſeiner eigenen Großmutter gegeben hat, die alle die Schäden erkennt und aus der Welt ſchaffen möchte, auf der andern Seite der reiche Hausherr, der ſeine Tochter in die ungeliebte Ehe treibt. In den „alten Wienern" eine ganze Bande von leichtlebigen, gutmütigen Exiſtenzen. Und dann die liebe, gute, treue Haut, der Spielwarenhändler Thomas, in „Heimg'funden" und ſeine alte Mutter. Und endlich die Schoßkinder ſeines Talents, auf die er die größte Kunſt verwendet — die

Stiefkinder des Geſchicks, die armen, die ausgeſtoſſenen, die elenden, die von den Eltern verleugneten, von der Geſellſchaft vernachläſſigten Sündkinder: der Wurzelſepp im „Pfarrer“, der Steinklopferhans in den „Kreuzelſchreibern“, der Einſam in „Stahl und Stein“. Wie verſteht er es, die Verbitterung, die Vereinſamung, die Verhärtung des Gemüts zu ſchildern, und wie nimmt ſein großes, weites Herz, das Herz eines Allerbarmers, auch dieſe Geſtalten in das innerſte Heiligtum auf!

Fragen wir uns nun, liegt denn darin ein Verdienſt des Dichters, daß er das Nächſtliegende und Vertraute, das Alltägliche und Gewöhnliche in ſeiner Dichtung darſtellte, daß er Menſchen des Volks, Bauern, Arbeiter, Taglöhner, Vagabunden, Kleinbürger und Hausmeiſter abſchilderte, daß er dieſe Menſchen ſprechen ließ in ihrer volkstümlichen, derbſtändigen, ungeſuchten Redensweiſe, im Dialekt, im ſtädtiſchen Argot, im Spitzbubenjargon u. ſ. w., ſo müſſen wir dieſe Frage bejahen. Gerade die Darſtellung des Naheliegenden, des Allbekannten und Gewöhnlichen gehört zum Schwerſten in der Kunſt. Das was wir immer um uns haben, ſo ſcharf zu beobachten, ſo richtig aufzunehmen, daß wir es in der Dichtung feſthalten können, iſt eine ſchwierige Aufgabe. „Sehen iſt eine Kunſt.“ In langen Zeiträumen der Dichtungsgeſchichte iſt dieſe Kunſt verloren geweſen. Ganze Generationen von Dichtern ſtrebten danach, das Fernliegende, das Außergewöhnliche, das Unerhörte, das Einzige zum Gegenſtand der Dichtung zu machen. Nur was auf den Höhen des Lebens vorging, oder was ſich in weiter Entfernung ereignete, ſchien der Darſtellung würdig. Nur Kaiſer, Könige und Fürſten, nur Pomp und Prunk und Pracht ſchien der Bühne angemeſſen zu ſein. Nicht die Gegenwart, nur die Vergangenheit, nicht das zeitgenöſſiſche Leben, ſondern nur die geſchichtlichen Ereigniſſe meinte man Leſern oder Zuſchauern in der Dichtung darbieten zu dürfen. Falſche Begriffe von der Würde und Erhabenheit der Poeſie bildeten ſich aus und zu Schwulſt und Unnatur war der Weg davon nicht weit. Dem gegenüber war es zu allen Zeiten ein Verdienſt, das Einfache und Natürliche, das Schlichte und Schmuckloſe in ſeinen Wert und ſeiner Bedeutung zu erfaſſen und die Blicke der Menſchheit darauf zu lenken. Und das Verdienſt war immer um ſo größer, je näher die Literatur eines Volkes

daran war in Unnatur zu verſinken, je mehr eine bedeutende, reiche Literaturepoche in ihren großen Geiſtern und ihren hohen Grundſätzen ſich ausgelebt hatte. Das war eben zu der Zeit, als Anzengruber auftrat, der Fall. Unſere klaſſiſche, unſere romantiſche Literaturepoche, die Deutſchland zur führenden Nation erhoben hatte, war auch in ihren letzten Ausläufern zu Ende gegangen. Vielfach herrſchte nur Nachahmung, Mittelmäßigkeit, Epigonentum. Nur die kräftigſten Naturen vermochten ihre Selbſtändigkeit zu bewahren und zu erhalten. Als eine ſo kräftige, ſelbſtändige, eigenwüchſige Natur ſteht Anzengruber am Anfang einer neuen Literaturperiode, am Anfange der Dichtung der Gegenwart, die vielfach an ſeine Werke anknüpft und vieles von ihm gelernt hat.

Keineswegs aber dürfen wir nun in den Fehler verfallen, daß wir Anzengruber gegenüber den vielfach ſtrengeren äſthetiſchen Anſchauungen huldigenden, der Versdichtung ergebenen großen Kunſtdichtern als einen formloſen Naturaliſten, als einen Kopiſten oder Photographen des Lebens und der Natur hinſtellen. Davon war Anzengruber vielmehr weit entfernt. Er ſtrebte Wahrheit an gegenüber romantiſcher Verſtiegenheit und Phantaſtik, gegenüber der Unnatur und Verlogenheit, aber nicht die Wiedergabe der nackten, kahlen Wirklichkeit, ſondern künſtleriſch geläuterte, durch ſeine künſtleriſche Perſönlichkeit hindurchgegangene, veredelte Wahrheit. Er beobachtete die Menſchen nach der Natur, er ſtudierte ſie, aber er verpflanzte ſie nicht mit Haut und Haar in ſeine Werke hinüber; er ſuchte das Leben in ſeinem Verlaufe wiederzugeben; aber nicht mit allen ſeinen Zufälligkeiten, nicht mit allem Nebenſächlichen und Unbedeutenden, nicht mit allem Schmutz und aller Roheit, ſondern dem Weſentlichen nach, wozu allerdings nicht bloß das Angenehme und Schöne, ſondern auch das Unangenehme und Widerliche gehört. „Das Prinzip des kraſſen Realismus einmal aufgeſtellt und alles Schaffen hat ein Ende.“ So konnte er bekennen, er ſei nicht dazu vorhanden, naturwahre Bauerngeſtalten zu ſchaffen, ſondern er konnte als ein wahrer Schöpfer, als ein neuer Prometheus, den Ausſpruch tun: „ich ſchaffe Geſtalten, wie ich ſie brauche, um das darzuſtellen, was ich darzuſtellen habe.“ Auch der Dialekt, den er ſeine Geſtalten ſprechen läßt, iſt nicht der genau und ſklaviſch nachgebildete Dialekt einer beſtimmten Gegend, eines beſtimmten Ortes

(wodurch Anzengruber wahrſcheinlich für große Teile Deutſchlands ganz unverſtändlich geworden wäre und niemals jene Verbreitung in Norddeutſchland erhalten hätte, die er tatſächlich ſich errungen hat), ſondern er geht auch hier mit künſtleriſcher Auswahl vor; nicht ein ganzer Dialektdichter wollte er ſein, ſondern höchſtens ein „halber", weil er ſchon als Dramatiker darauf Bedacht zu nehmen hätte, daß er der Mehrheit der Menge verſtändlich bliebe: „Weil ich eben inmitten des Schilderns und Schaffens die Dialekte ſelber anklingen höre, ſo gebe ich dieſe Anklänge, voll oder ſchwach, wie ſie ſich juſt bemerkbar machen, und in der vielleicht etwas vermeſſenen Meinung, daß jedes deutſche Ohr jeden Dialekt deutſcher Zunge auch anklingen hören müſſe."

So geht Anzengruber niemals in ſeinem Stoffe ganz auf, er läßt ſich nicht von ihm wahllos und haltlos mit fortreißen, ſondern er ſteht als beſonnener, bewußt ſchaffender Künſtler über ihm; und er verſchreibt ſich nicht einer beſtimmten Modemeinung und Moderichtung, ſondern er folgt ſeiner eigenen Überzeugung. Zweifellos aber iſt es, daß der ſeit einem Menſchenalter in der Literatur immer mehr zunehmende Sinn für Natürlichkeit und Wahrheit ſeinen Schöpfungen zugute kam. Als das vierte Gebot vor 20 Jahren, 1878, zum erſtenmal auf der Bühne erſchien, da fand man die Darſtellung des Wiener Lebens darin, insbeſondere der verlotterten Häuslichkeit Schalanters vielfach zu grell und zu roh. Seitdem haben wir viel ungeſchminktere Darſtellungen von Verderbtheit und Verworfenheit auf der Bühne geſehen und Anzengrubers maßvolle Zurückhaltung ſchätzen gelernt. Von der grauſamen Brutalität moderner Wahrheitsfanatiker ſcheidet Anzengruber aber eines, was einen neuen Ruhmestitel für ihn ausmacht, ſein ſtrahlender, ſonniger Humor, der alles durchleuchtet und verſchönt, ſein offener Sinn für alles Schöne und Edle, ſeine mild verklärende Verſöhnlichkeit, kurz: ſeine optimiſtiſche Lebensanſchauung. Nirgends bei ihm ſind die Gegenſätze unüberbrückbar; ſelbſt die Starrheit des Wurzelſepp löſt ſich in Tränen auf; ſelbſt die Härte des Bürgermeiſters Eisner in „Stahl und Stein" wird gebrochen, wenn er am Sarge des Sohnes ſteht. Selbſt ein Stoff, der zur tragiſchen Löſung herausfordert: die Geſchwiſterliebe im „Schandfleck", führt bei Anzengruber nur zum Untergange des

einen Teils, des ohne die Liebe haltlos gewordenen Bruders. Die Schweſter überwindet den Schmerz und findet ein neues, wenn auch beſcheidenes, reſigniertes Glück in anderer Umgebung. Und ſelbſt der alte Bauer im „Sternſteinhof", der von ſeiner Schwiegertochter ſo ſchwer beleidigt und gekränkt iſt, gibt allmählich nach und verzeiht ihr, als er ſieht, daß ſie der ihr geſtellten Aufgabe gewachſen iſt und ihre Pflichten getreu erfüllt. So gibt es kaum eine Schuld bei ihm, für die nicht Verſöhnung und Verzeihung zu erlangen wäre. Im Gegenſatze zu der Unerbittlichkeit vieler moderner Tragiker und zu der Unbefriedigtheit, die viele moderne Stücke zurücklaſſen, iſt Anzengruber ein Dichter der Verſöhnung.

Der Volksdichter Anzengruber wollte noch unmittelbarer auf das Volk einwirken, als die Bühne es ihm geſtattete. Die kleine Kalendererzählung und Skizze hielt er dafür am geeignetſten, die Gründung eines Volkskalenders, den Städter und Bauern, Arbeitgeber und Arbeiter leſen, erſchien ihm als eine wichtige Leiſtung; er wollte der Ameiſenarbeit, ein Körnlein Bildung und Aufklärung zu dem Hügel der neuen Zeit zuzuſchleppen, ſeine Kraft widmen. Er wollte teilnehmen an der großen Geiſterſchlacht um die beſſere Zukunft des Menſchengeſchlechts, deren Vorbereitung er zu ſehen wähnte: „Die Schlacht? Zu kühn vielleicht, denn der Kampf tobt noch nicht, die Plänklerkette iſt erſt aufgelöſt, aber die Vorpoſtengefechte wollen wir ſchlagen, — Plänkler der kommenden Zeiten! —"

Ein ganz moderner Menſch, ging er ganz auf in der neuen Zeit. Wie alle großen Dichter unſerer Tage ſchenkte er ſein Herz den ſozialen Kämpfen der Gegenwart. Mit blutenden Tränen ſah er, wie Millionen von Menſchen ſchwer um ihre Exiſtenz ringen. Er wollte ihnen auf alle mögliche Weiſe in dieſem Kampfe behilflich ſein; denn er lebte der ſicheren Überzeugung, daß ſie darin ſiegen werden. Darum verlachte er das alberne Märchen von der guten, alten Zeit, wies überall darauf hin, wo es beſſer geworden ſei, erwartete neue Hilfsmittel für den Fortſchritt von der Verbeſſerung der naturwiſſenſchaftlichen Methoden, von neuen Erfindungen und Entdeckungen und wollte ein Volksſchriftſteller auch in dem Sinne werden, daß er die naturwiſſenſchaftlichen Kenntniſſe in allgemein verſtändlichen Lehrbüchern unters Volk brächte, woran nur der Tod ihn hinderte. Von unendlicher Liebe für

ſein Volk erfüllt, im Fühlen und Denken mit ihm eins, meinte der unverbeſſerliche Optimiſt hoffnungsvoll in eine ſchönere Zukunft blicken zu können, in der die Religion der Humanität, der Menſchlichkeit, der allgemeinen Menſchenliebe, als die einzige überall herrſche, wo die Leiden der Menſchen ſeltener geworden ſein würden, als in der Gegenwart und wo der Hände ſchwere Arbeit erſetzt ſein werde durch die Arbeit der Maſchine; eine neue Zeit, auch eine Art goldner Zeit, wie die Dichter früherer Jahrhunderte ſie in ſchwungvollen Hymnen beſangen. Er wählte für ſeine utopiſtiſchen Träume die volkstümliche Form des Märchens, die er mit neuem Leben erfüllte, und er legte die ergreifende Dichtung der uns teuerſten und volkstümlichſten ſeiner Volksgeſtalten, dem Steinklopferhans, in den Mund. Von hohem Standpunkt ließ er ihn in der Walpurgisnacht herniederblicken auf die Erde und erzählen, was ſein begeiſtertes Auge dort erſchaut:

„Ich ſchau wieder. Is die ganze Welt wie verändert g'weſen, alles, was man denken und ſinnen kann, daß nur möglich iſt, es rührt der Menſch nit ſelber mit ſeine Händ' dran, das haben Maſchinen geſchaffen, und an den Maſchinen ſind ſie g'ſtanden die neuchen Leut', unverkrüppelt, unverkümmert, ſchön, groß, ſtark, und hat ihnen die Geſundheit und die G'ſcheitheit aus dö Augen g'leucht', iſt jeder wie ein König an der Maſchin' g'ſtanden, die er gemeiſtert hat bis aufs letzte Radl.

Und über die Welt war ein großer Arbeitstag mit lauter ſaubre, luſtige Arbeitsleut'!

Und wie ich das ſiech', da hab' ich mich in die Höh' g'ſtreckt und hab' g'juchzt: Juche! Hitzt is 's Brotkörbl nieder, und das ſein meine Leut', dö halten doch ein' Puff aus, und ſo ſtehn ſ' mir an!"

Aber der prophetiſche Blick des zukunftsfreudigen Märchendichters ſchweifte auch weiter über die neuen Ideale dieſer Erde ins Jenſeits hinüber und auch dahin wollen wir unſerm weiſen Führer zum Schluſſe dankbaren Herzens folgen. Auch dort oben wird es anders werden. Gottvater ſelber wird die alten Himmeln zuſperren, wie ſichs die Menſchen derweil errichť haben; aus den türkiſchen, wo dö Muſelmänner fleißig g'raucht haben und wo alle Tag zu ein' jeden ein' Jungfrau auf B'ſuch' kommen is, läßt er die Menſchen durch den Erzengel Michael mit 'm feurigen Schwert ausjagen.

„Dann ſchaut er h'nein in unſern Himmel, wo die Selig'n auf dö Wolken herumliegen und Lobgeſang und Harfenſpiel war. Sagt er, da is 's ſchon ſolider, aber langweilig, dös halt kein' Chriſtenſeel' auf die Dauer aus.

Und ſo is er alle Himmel durch'gangen, a den hannakiſchen, wo die Bauern an ein' Bach voll Met g'leg'n ſein, und über'n Berg h'runter ſein ihnen dazu d' Knödln ins Maul g'rollt. Kurz, der Gottvater hat g'ſagt: Sein dös Himmeln? Wann ſ' ma unt' a biſſel g'ſcheiter werd'n, verlangt ſich eh' kein Seel h'nein, dös is alles Menſchenwerk und folglich nit ewig! Und alſo hat er die Himmelreicher zug'ſperrt. Und dann hat er g'ſagt: Alſo ſoll es ſein, dö Menſchheit ſoll ſich ohne Himmel behelfen. Jeder ſoll ſeine Pflicht vorerſt auf Erden redlich erfüllen, eh' er nachfragt, was nachher kommt und mit ihm geſchieht! Und wer da gelebt hat kreuzbrav und grundehrlich auf Erden, der braucht mein Gericht nicht zu fürchten und mein' Lohn nit zu erbetteln, der wird auch im guten Vertrau'n die Augen ſchließen, daß, wie auch mein B'ſchluß ausfallt, ich, der Allvater, weiß, was mein' Kindern frommt und taugt.

Dazu haben die Engel Amen g'ſagt". —

Marie von Ebner-Eschenbach.

(1898.)[1]

Motto: „Ihr seid und werdet sein. Und wenn ihr dem Menschenauge bis auf die schwächste Spur entschwindet, wenn die Mauern, die euch tragen, in Staub zerfallen, dennoch werdet ihr leben. In denen, die nach euch kommen, wird der Atem eures Geistes leben."

Der sterbende Masaccio zu seinen Bildern („Agave").

Man hat den Vertretern der neuern Literaturgeschichte auf Universitäten bis vor kurzem nicht ganz mit Unrecht den Vorwurf gemacht, daß sie die jüngste Phase der literarischen Entwicklung Deutschlands zu wenig berücksichtigten. Im Laufe von wenigen Jahren ist dies anders geworden. Kein voreilig für epochal erklärtes 1805 oder 1830 bildet mehr den Schlußpunkt unserer Vorlesungen; selbst die flammenden Meilenzeiger der Jahre 1848 und 1870 werden leichten Herzens überflogen und nicht einmal die Schwelle der Gegenwart gebietet uns Halt. Ja mancher

[1] Vortrag, gehalten in Prag am 27. November 1898 im „Verein Deutscher Schriftsteller und Künstler in Böhmen Concordia"; mit starken Kürzungen wiederholt am 30. Oktober 1900 bei der Feier des 70. Geburtstages der Dichterin in der Wiener Grillparzer-Gesellschaft. Damals lagen mir bereits große Teile von Bettelheims Buch „Marie von Ebner-Eschenbach" (Berlin 1900) durch die Güte des Verfassers in Aushängebogen vor. Die Kenntnis der als Bühnenmanuskripte gedruckten Dramen verdanke ich dem liebenswürdigen Entgegenkommen Moriz Neckers.

jüngere Forſcher, betäubt von dem Getöſe modernen Literaturbetriebes, geblendet von der Macht der neu aufgeſtiegenen deutſchen Dichtung, findet den Weg von der Gegenwart zu der bläſſeren, ſtilleren Vergangenheit nur ſchwer zurück. Das lebendigſte Leben meint man in Formeln faſſen zu können, aus der Gegenwart meint man kühne Schlüſſe auf die Zukunft ziehen zu dürfen. Mitten im friſcheſten Schaffen baut man um die Künſtler papierene Mauern von Kritiken, Biographien, Streitſchriften, Kommentaren. Jeder junge Dichter bringt heute ſeinen Biographen bereits mit auf die Welt; nach Muſter des bekannten kaiſerlichen Wunſches, die Geſchichte von rückwärts zu lehren, läßt man auch den Unterricht in der Literaturgeſchichte von der Gegenwart nach rückwärts ſchreiten.

Dieſen Extremen gegenüber iſt es notwendig, auf die Grenzen unſers wiſſenſchaftlichen Erkennens hinzuweiſen. Gibt es überhaupt eine objektiv geſicherte, wiſſenſchaftlich begründete Erfaſſung der Gegenwart? Birgt die Bezeichnung: Geſchichte oder Literaturgeſchichte der Gegenwart nicht einen Widerſpruch in ſich? Schließen ſich die Begriffe: Gegenwart und Geſchichte nicht vielmehr aus? Zwar wird es für viele Erſcheinungen auch heute ſchon möglich ſein, nachzuweiſen, wie ſie geworden ſind. Aber haben wir damit alles zu ihrer Auffaſſung und Abſchätzung erreicht? Gehören zu der geſchichtlichen Betrachtung und Erfaſſung eines Ereigniſſes, einer Perſönlichkeit, eines Zuſtandes, nicht auch die nächſten Folgeerſcheinungen, auch alles das, was daraus geworden iſt? Kaum der ſcharfſinnigſte Staatsmann kann die Tragweite eines politiſchen Ereigniſſes auch nur für die nächſte Zukunft mit Sicherheit vorausſagen. Viele Ereigniſſe aber, die für die Zukunft unermeßlichen Wert gewonnen haben, ſind von den Zeitgenoſſen kaum beachtet worden. Auf literariſchem Gebiete gilt dies aber noch weit mehr, wo die äſthetiſche Auffaſſung, der Geſchmack des Einzelnen und des Publikums, die Mode, ausſchlaggebend iſt. Um bei der Gegenwart zu bleiben: Wer wird ſich, bei der maſſenhaften Produktion der letzten Dezennien überhaupt nur rühmen können, alle wichtigen Erſcheinungen der Literatur zu überblicken! Haben wir eine Bürgſchaft dafür, daß wirklich alles Bedeutende in ſeinem Wert erkannt iſt, daß nichts achtlos unterſinkt; daß alle unſere Maßſtäbe die

richtigen ſind, daß die Zukunft dieſelben Maßſtäbe an die Werke anlegen wird, wie wir. Ein Blick auf frühere Epochen der Literatur beweiſt uns das Gegenteil.

So gewiß wir als Zeitgenoſſen uns raſcher und ſicherer in ein Werk hineinzuleben im ſtande ſind, in dem das Blut unſerer eigenen Zeit pulſiert, je leichter wir alle Andeutungen und Anſpielungen darin zu verſtehen meinen, je leichter ſich uns der Sinn ſolcher Werke mit allem nur Halbausgeſprochenen oder Verſchwiegenen erſchließt: um ſo mehr müſſen wir darauf gefaßt ſein, daß die Nachwelt anders über die Kunſtwerke der Gegenwart urteilt als wir ſelbſt und daß dieſe Nachwelt auf einer höheren Warte ſtehen wird, als wir, da ihr ſchließlich weit mehr und weit intimeres Material zur Beurteilung der Menſchen der Gegenwart zur Verfügung ſtehen wird, als uns, daß die Geſchichte unſerer Zeit erſt von denen, die nach uns kommen, geſchrieben werden kann.

Eine rein geſchichtliche Betrachtung dichteriſcher Erſcheinungen der Gegenwart halte ich alſo für unmöglich. Sollen wir aber deswegen darauf verzichten, diejenigen Kunſtwerke eingehend zu betrachten, die wir für die beſten unſerer Zeit halten, uns liebevoll mit jenen Künſtlern zu beſchäftigen, die uns ans Herz gewachſen ſind, denen wir unſere höchſten Freuden verdanken, die uns erziehen und bilden, beſſern und veredeln, denen wir unſere Welt- und Lebensanſchauung verdanken; ſollen wir uns darum ſcheuen, unſeren größten geiſtigen Wohltätern den Zoll der Verehrung und Bewunderung darzubringen, weil ſpätere Zeiten vielleicht die Meinung haben könnten, ihnen weniger ſchuldig zu ſein? Und hat es nicht etwas Betrübendes und Beſchämendes für uns, daß wir den hohen Genien die Kränze immer erſt dann nachſchleudern, wenn ſie zu den Sternen entwichen ſind, ſie ihnen nicht ſchon demütig zu Füßen legen, ſo lange ſie noch ſchaffend und wirkend unter uns weilen?

Keine geſchichtliche Betrachtung alſo kann ich bieten über die Dichterin, die wir als eine ſolche große Wohltäterin und Erzieherin der Menſchheit zu verehren haben, auch nicht eigentlich die ſcharfe kritiſche Sonde an ihre Werke will ich anlegen und noch weniger kann ich beanſpruchen, Neues, Unbekanntes über ſie vorzubringen nach den

vorzüglichen Aufſätzen, die ſo ausgezeichnete Kenner der Dichterin, wie Albert Hofacker (dem ich das Meiſte verdanke), Anton Bettelheim und Moriz Necker über ſie geſchrieben haben: an der Hand ihrer Schriften wollen wir uns vergegenwärtigen, was ſie geleiſtet hat, auf die Schätze wollen wir hinweiſen, die in ihren Werken aufgeſchichtet ſind, und, unbekümmert um das Urteil der Nachwelt, wollen wir freudigen Herzens eingeſtehen, was ſie uns, ihren Zeitgenoſſen und Landsleuten, geworden iſt.

I.

Mit wenigen Worten nur ſei ihr äußeres Leben geſtreift. Als die Tochter des reichbegüterten Grafen Dubsky, eines frommen, tapferen Offiziers, der ſich nach den napoleoniſchen Kriegen auf ſeine Güter zurückgezogen hatte, iſt die Dichterin auf dem Schloſſe Zdislavitz in Mähren am 13. September 1830 zur Welt gekommen, in demſelben Jahre, wie Kaiſer Franz Joſef, kaum um 4 Wochen jünger als der Herrſcher, mit deſſen Regierungszeit ihr Name dauernd verknüpft bleiben wird. Ihre Mutter, die bei ihrer Geburt ſtarb, war eine ſächſiſche Freifrau von Bockel; deutſches und ſlaviſches Blut fließt ſo gleicherweiſe in ihren Adern; deutſch war zwar die Sprache ihrer Mutter, aber nicht ihre Mutterſprache; dennoch trug das Deutſche über die Umgangsſprachen ihrer Kindheit — Franzöſiſch und Tſchechiſch — den Sieg davon, und wurde die Sprache ihres Lebens, die Sprache ihrer Kunſt. Ihrer Abſtammung aber verdankt ſie es, daß ſie im Zeitalter des ausgeprägteſten Nationalitätenſtreits und Raſſenkampfes eine der wenigen großen und reinen Naturen iſt, die ſich über den Dunſt und Nebel aller Gegenſätze erheben in die klare Region der weltbürgerlichen Humanität verſchwundener — oder ſollen wir ſagen — kommender Zeiten. Die Nationalitäten erſcheinen ihr als die Schranken, die die Menſchen in Todesangſt davor aufgerichtet haben, daß die Nächſtenliebe ſich zu weit ausbreiten könnte. Sie nennt den Raſſenhaß „Etwas Gräßliches wahrhaftig und Dummes obendrein, wie denn jeder Haß, der ſich gegen Menſchen wendet, ſtatt gegen das Unrecht, das ſie tun“, und es iſt ihre eigenſte Überzeugung, wenn ſie den von den Tſchechen aus ſeiner

Heimat und ſeinem Berufe vertriebenen deutſchen Lehrer Habrecht im „Gemeindekind“ ſagen läßt: „Es gibt eine Nation, ja, eine die leitet, die führt, die voranleuchtet; alle tüchtigen Menſchen, der anzugehören wär ich ſtolz . . . Was jeden anderen Nationalitätenſtolz betrifft — Narrheit, unwürdig des Jahrhunderts.“

Ariſtokratin vom Scheitel bis zur Sohle, iſt ſie ſich all der Vorrechte bewußt, die ihr und ihren Standesgenoſſen die Abſtammung in die Wiege gelegt hat; ſie ſchätzt das blaue Blut, ſie bewertet einen altadeligen Stammbaum nicht gering, ſie fühlt ſich zu den feinen Umgangsformen des Hochadels hingezogen, ſie ſchaut zu den hervorragenden Dichtern, die der öſterreichiſche Hochadel der deutſchen Literatur geſchenkt hat, zu den Grün und Halm, die ſie als die bedeutendſten Förderer ihres Talentes verehrt, immer mit Dankbarkeit empor, ſie weiß, daß die Unterſchiede zwiſchen Hoch und Niedrig, zwiſchen Befehlenden und Gehorchenden tief in der menſchlichen Natur begründet ſind, daß das Pſeudo-Evangelium der égalité und fraternité von ihren lauteſten Verkündigern ſelbſt immer wieder zu Schanden gemacht werden wird und ſie hat dieſer Überzeugung in einer ihrer letzten Dichtungen („Das Schädliche“) in einer ſcharfen Formulierung Ausdruck gegeben: „Wenn es keine Herrſchaften mehr geben wird, ſolche Leute werden ſich welche aus einem Bund Stroh zuſammenflechten.“ Aber ſo vorurteilsfrei iſt dieſe auf den Höhen des Lebens geborene Edelfrau, daß ſie gegenüber allen Vorrechten ſich immer auf die Seite des Rechtes ſtellt, ſo erhaben iſt ſie über jede Einſeitigkeit, über jedes Familien- und Standesvorurteil, daß ſie die mit dem ſchärfſten Blick erkannten Schäden bei ihren Standesgenoſſen mit grauſamer Unerbittlichkeit bloßlegt und treffendere ſatyriſche Charakterbilder des Adels geſchaffen hat, als je ein Sozialdemokrat; mit Peitſchen und Skorpionen geißelt ſie ihren Stand, um ihn dazu zu bekehren, daß er ſeiner Pflichten eingedenk bleibe, die ihm ererbten Vorrechte immer neu erwerbe, der ihm überkommenen Glücksgüter ſich immer von neuem würdig erweiſe, und ſelbſt eine Prinzeſſin, wenn ſie wie die Prinzeſſin Leiladin, außen voller Pracht und Schönheit, aber innen aus Pappendeckel iſt, darf auf Schonung keinen Anſpruch machen. So klar iſt ſie ſich über das Band, das die irdiſchen Geſchöpfe untereinander verbindet, daß ſie

einem edlen Hund, wie ihrem Krambambuli, einen Stammbaum zuerkennt, „so alt und rein wie der eines deutschen Ordensritters“ und so tief blickt sie in den Entwicklungsgang der menschlichen Gesellschaft, daß sie gerade in den Niederungen die Quellen entspringen sieht, die ihr neue Kraft und frisches Blut zuführen und daß sie in den sogenannten niederen Schichten der Gesellschaft die Zukunft und die Blüte des Menschengeschlechts erblickt. „Vom Dorfe ziehen sie aus nach den Städten.“ Die Armen suchen dort als Arbeiter reicheren Erwerb, volleres Leben, Zerstreuung und Genuß. Die nach Bildung Dürstenden, die Ehrgeizigen — Begabte und Unbegabte — trachten nach Unterricht, füllen ein Teil der Schulen und der Hörsäle der Universitäten. Die Städtebevölkerung wird zum Teile so beschaffen sein, wie das Menschenmaterial es ist, das ihr vom Lande her zugeschickt wird. Da sprudelt eine der Quellen, die sich, zu einem Strome vereinigt, in das große Meer — die menschliche Gesellschaft, ergießen.“ Eine dieser Quellen fassen, rein erhalten, rein im Sinne der uralten Moral: Liebe deinen Nächsten, wie dich selbst, und jeder ist dein Nächster, das wäre eine schöne Lebensaufgabe gewesen, erkennt der Cooperator Leo in „Glaubenslos?“ und der Lehrer Habrecht im „Gemeindekind“, nachdem er seinem einstigen Zögling und Schützling, dem Sohn des Totschlägers, die Lehren seiner abgeklärten Lebensweisheit verkündigt hat, schließt seine Predigt mit den Worten: „Wende mir nicht ein: das sind lauter zu hohe Grundsätze für Unsereinen; gehen Sie damit zu Denen, die ohnehin schon hochstehen; wir sind geringe Leute; für uns ist auch eine geringe Moral gut genug . . . Ich sage dir, gerade die beste ist für euch die rechte; ihr Geringen, ihr seid die Wichtigen, ohne eure Mitwirkung kann nichts Großes sich mehr vollziehen — von euch geht aus, was Fluch oder Segen der Zukunft sein wird . . .“

Die junge Komtesse, die in der dritten und dann insbesondere in der vierten Frau ihres Vaters wohlwollende Beschützerinnen erhielt, wuchs in ziemlicher Freiheit und Ungebundenheit auf und der Schulsack hat sie nie gedrückt. Im Winter im Wiener Palais, im Sommer in Zdislavitz, dem alten Familiennest, dessen Zauber sie in einer ihrer letzten Skizzen wehmütig sinnend heraufbeschwört, in einer Schar von Geschwistern, von denen ein jüngerer Bruder

ihr heute noch als treueſter Freund naheſteht,[1] verbrachte ſie eine im ganzen angenehme, glückliche Jugend. An ihrem 18. Geburtstag, am 13. September 1848, reichte ſie ihrem um ungefähr 15 Jahre älteren, heißgeliebten Vetter Moriz von Ebner-Eſchenbach, damals Hauptmann in Geniekorps, die Hand fürs Leben. Der Freiherr von Ebner war ein hochgebildeter, geiſtreicher Offizier, der durchaus nicht bloß der Mann ſeiner Frau war; ſeine gediegenen Kenntniſſe befähigten ihn zum Lehrer an der Kadettenſchule; er hat den Plan entworfen zur Sprengung der Wiener Wälle. Als Feldmarſchalllieutenant trat er 1874 in den Ruheſtand und unternahm dann weite Reiſen, die ihn bis nach Perſien führten. Freiherr von Ebner war auch philoſophiſch gebildet, ein Kenner Schopenhauers. In hohem Alter ließ er auch zwei Erzählungen erſcheinen, die künſtleriſch zwar nicht hoch ſtehen, aber für die Bedeutung ſeiner Perſönlichkeit Zeugnis geben. Merkwürdig iſt, wie ſich Geſtalten und Motive aus den Dichtungen ſeiner Frau darin wiederfinden, z. B. in der Köchin Agnes die Magd Božena. In der einen Novelle läßt er die Heldin über die Werke ſeiner Frau, über die Novelle „Nach dem Tode", reden und der Held bezeichnet ſie als eine Hochbegnadete, die alles weiß, was nur ſehr wenige wiſſen, weil man's nicht lernen kann, weil man's nur als freie Himmelsgabe empfangen und beſitzen kann, und wir wollen es uns merken, daß er darin die Hoffnung ausſpricht, es würden ſich an die Werke dieſer Frau nicht Kommentatoren und Interpreten hängen, die mehr ſchaden als nützen. Die zweite Novelle (Ein Wunder des heiligen Sebaſtian) gipfelt in der Verherrlichung der reinen und edlen Grundlehren des wahren Chriſtentums ohne Lippengebet und Asketik und des Evangeliums der Tat, der werktätigen Buße, worin er ſich mit den Überzeugungen ſeiner Gattin eins weiß.

[1] Vgl. „Maria Stuart in Schottland":

Die Natur
Knüpft ſüß're Bande, keine heilgern
Als die den Bruder binden an die Schweſter:
Desſelben Stammes ſchützend ſtärk'rer Zweig,
Ihr Schirm und Hort, und ihr geborner Freund.

Ein Bild von Ton und Art des Zuſammenlebens der beiden Ehegatten können wir uns wohl aus der kleinen, reizenden Geſchichte „Der Muff“ bilden, die im weſentlichen ein Selbſtporträt iſt.

Hochbetagt iſt Feldmarſchallleutenant Ebner in dieſem Frühjahr (1898) geſtorben. Den Erſatz für eigene Kinder, die ihr verſagt blieben, fand Frau von Ebner in der Sorge um die Kinder ihres Bruders und für fremde Kinder überhaupt. Wer die alte Dame einmal geſehen hat, wie ſie etwa in St. Gilgen während des Jahrmarkts die Bauernkinder zu den Buden ruft und ihnen ſchenkt, was Herz und Aug begehren mag, der fühlt die Wahrheit ihres Spruches, „Die Kinderloſe hat die meiſten Kinder“, der ſieht auch in dem hübſchen Idyll, „Fräulein Suſannens Weihnachtsabend“, ein Abbild ihres eigenen Wohltuns.

Doch immer verirren wir uns zu der alten Dame! Bald nach ihrer Hochzeit wurde die Kadettenſchule, an der ihr Gemahl als Lehrer angeſtellt war, nach Kloſterbruck bei Znaim verlegt und zehn Jahre ihres Lebens verbrachte die Baronin Ebner in dieſem weltabgelegenen Neſt. Eine Erinnerung an dieſe Zeit findet ſich noch in einer ihrer letzten Novellen („Das Schädliche“). Von einem jungen, ſoeben ausgemuſterten Lieutenant, der allerdings den niederen Volkskreiſen entſtammte, wird geſagt: „Er aß, wie die Zöglinge unſrer Militärſchulen zu eſſen pflegen, ſchnitt ſein Brot, führte ſein Meſſer zum Munde, fiel über ſein Roſtbeef her und legte es in Stücke.“ Eine junge Komteſſe kopiert ihn und ſagt dann laut und langſam: „Sie, meine Hund' haben ſchon gegeſſen. Wiſſen Sie, Rupert, wer das geſagt hat?“ „Nein,“ erwidert der Lieutenant betroffen. „Ein Feldmarſchallleutenant“ gibt ſie zur Antwort — „zu einem Lieutenant, der das Fleiſch juſt ſo geſchnitten hat wie — ich.“

Dieſe Zeit der Verbannung von Wien war für die junge Frau die eigentliche Lernzeit. Eine Frühaufſteherin, eignete ſie ſich damals umfangreiche Kenntniſſe in geſchichtlichen und anderen Dingen an. Auch dichteriſche Anregung fand ſie an dem Dichter Joſef Weilen, der gleichfalls Lehrer an der Kadettenſchule war. 1863 kamen Ebners nach Wien und bezogen wieder ihr Familienhaus in der Rotenturmſtraße, das die Baronin bis zur Demolierung bewohnte. Hier verbrachte ſie den Winter, den Frühling und Sommer in arbeitsreicher Einſamkeit in St. Gilgen am

Wolfgangſee, den Herbſt in Zdislawitz (bis ſie die letzten Jahre nach Italien entführten). Beide Lokalitäten treffen wir in ihren Dichtungen oftmals wieder. Das Gebirgsdorf am See in „Glaubenslos?“ iſt offenbar in der Umgebung St. Gilgens zu ſuchen. Mit dem St. Zeno, nach dem die alte Erdbeerfrau in ihrem Dialektgedicht wandelt, iſt gewiß derſelbe Ort gemeint. Mit der Wiener Geſellſchaft der Gegenwart iſt ſie nicht mehr ſo zufrieden wie früher. Sie klagt über das darin herrſchende Cliquenweſen („Das Schädliche“): viele kleine, ſtreng abgeſchloſſene Kreiſe in dem großen Kreis mit den verſchwimmenden Konturen, in denen der Klatſch gedeiht. Eigentlich wohl fühlte ſie ſich nur im engſten Kreis ihrer Freundinnen, Frau Ida v. Fleiſchl und Betty Paoli, der Dichterin, am wohlſten bei der täglichen Nachmittagstarockpartie, die ſie in der Vorrede zu den Gedichten der letzteren ſo lebendig beſchrieben hat, die nun aber der Tod der beiden Partnerinnen geſprengt hat. Noch heute iſt ſie eine rüſtige Frau von großer körperlicher und geiſtiger Friſche, von ſchlagfertigem Witz, von allſeitigem Intereſſe. Die feinen, durchgeiſtigten Züge machen den Eindruck geſunder Tüchtigkeit und Klarheit, die neben ausgeſprochener Seelengüte den Grundzug ihres Weſens bilden. Sie kann deshalb ſagen: „Krankheit vergeiſtigt nicht, wie die Poeten oft behaupteten, ſie zeichnet vielmehr die Kinder des Staubes mit deutlichen Merkmalen ihrer Abkunft.“

II.

Die dichteriſche Begabung Mariens trat früh zu tage. Anaſtaſius Grüns „letzter Ritter“ war das erſte Werk, das tiefen Eindruck auf ſie machte. Sie begann zu improviſieren. Später ward das Burgtheater ihre Bildungsſchule, und zwar die klaſſiſchen Stücke, denen ſie Läuterung, Erbauung und Begeiſterung verdankte. „An manchem ſolchen Weiheabend — erzählt ſie ſelbſt in dem reizenden Anfang einer Selbſtbiographie — ſaß ich auf dem Bänkchen im Hintergrund unſerer Loge, der Kopf brannte mir, meine Wangen glühten, ein kalter Schauer nach dem andern lief mir über den Rücken und ich dachte: über kurz oder lang werden deine Stücke hier aufgeführt und deine Worte werden von der Bühne wie Funken herunterpraſſeln. Das waren Stunden! jede von ihnen

befeſtigte meine Überzeugung, daß ich beſtimmt ſei, der Shakeſpeare des 19. Jahrhunderts zu werden.“ Den damaligen Hauspoeten des Burgtheaters, Friedrich Halm und Otto Prechtler, bewahrt ſie heute noch dankbare Verehrung. Leidenſchaftlich gab ſie ſich der Dichtung hin: am Vorabend ihres 14. Geburtstages teilte ſie ihrer ehemaligen Erzieherin in einem Brief den Entſchluß mit, entweder nicht zu leben oder die größte Schriftſtellerin aller Völker und Zeiten zu werden. „Es gibt kein Pförtchen, das zu ſchriftſtelleriſchem Ruhme führen kann — ſagt ſie — an das ich nicht gepocht hätte. Da entſtand ein Epos aus der römiſchen Geſchichte, es entſtanden Luſt- und Trauerſpiele, Novellen und zahlloſe Gedichte.“ Von dieſen Schöpfungen aus der Zeit vor ihrer Verheiratung iſt in der Öffentlichkeit nichts bekannt geworden. Aber wir haben ein Zeugnis dafür, daß die Klaue des Löwen auch ſchon in dieſen kindlichen Produkten erkennbar geweſen ſei. Kein geringerer als Grillparzer äußerte ſich in einem vor kurzem bekannt gewordenen Brief an ihre Stiefmutter im Jahre 1847 darüber höchſt anerkennend: „Die Gedichte zeigen unverkennbare Spuren von Talent. Ein höchſt glückliches Ohr für den Vers, Gewalt des Ausdrucks, eine, vielleicht nur zu tiefe, Empfindung, Einſicht und ſcharfe Beurteilungsgabe in manchen der ſatyriſchen Gedichte bilden ſich zu einer Anlage, die Intereſſe erweckt und deren Kultivierung zu unterlaſſen wohl kaum in der eigenen Willkür der Beſitzerin ſtehen dürfte.“ Mit Recht hat man dieſe Worte des keineswegs ſchmeichleriſch beanlagten Grillparzer Marie Ebners Dichterweihe genannt. Von da ab diente ſie ihrem Dämon, in deſſen Macht ſie willenlos ſtand: ihrem großen, unwiderſtehlichen Talent.

Es ſchien ſie auf das Drama, auf die hohe hiſtoriſche Tragödie im Schillerſchen Jambenſtil zu weiſen, auf die Bahn Grillparzers und Schillers, Halms und Prechtlers, wie dies in der Blütezeit des Burgtheaters wohl verſtändlich iſt, unter dem Banne mächtiger Perſönlichkeiten, wie Löwe und Anſchütz, unter dem Zauber der damaligen großen Tragödin Julie Rettich, der Freundin und Muſe Halms, einer der edelſten Frauen, die jemals die Bühne betreten haben. Anderthalb Dezennien ungefähr jagte Marie Ebner dieſem Phantom nach. Ob ſie in dieſer Zeit ſo viel Tragödien verfaßte, wie ihr Andreas Muth, der Spätgeborene, deſſen

Marc Aurel das 15. Stück ist, wissen wir nicht. Zwei ihrer großen Tragödien sind gedruckt: „Maria Stuart in Schottland“ 1860 und „Marie Roland“ 1867. Das erste Stück wurde unter Eduard Devrient, der es auch für den Schillerpreis, leider ohne Erfolg, in Vorschlag brachte, in Karlsruhe mit schönem, dauerndem Erfolg aufgeführt, nachdem zahlreiche Enttäuschungen die Dichterin bereits bis zur Mutlosigkeit erschöpft hatten. Auf Devrients Empfehlung las es auch Otto Ludwig und aus dessen Nachlaß ist eine überaus umfangreiche Kritik über das Stück zutage gekommen, worin der „M. von Eschenbach“ (das Pseudonym der Dichterin, das Ludwig für den Namen eines männlichen Dichters hielt) allerdings schlecht wegkommt. Zwar ein wenigstens rhetorisches Talent will auch er dem Dichter zugestehen. Aber im übrigen läßt er kein gutes Haar an dem Stück. Das hat aber seinen guten Grund: denn er selbst hatte sich diesen Stoff für eine Tragödie zurechtgelegt und er bekämpfte in der Dichterin einen Rivalen, der von ganz anderen Voraussetzungen ausging, als er selbst. Und dann bedenke man, von Ludwig getadelt zu werden, war mehr, als von ihm gelobt zu werden, zum mindesten befand man sich in keiner schlechten Gesellschaft. Schon als Epigonin der Schillerzeit und des Schillerstils mußte Ludwig unsere Dichterin verurteilen. Auch über das zweite Stück: Marie Roland, haben sich dramaturgische Kapazitäten der Zeit — und zwar ziemlich widersprechend — geäußert. Dingelstedt meinte, die Aufführung in Weimar nicht wagen zu dürfen, da es nur auf einer einzigen Rolle beruhe, die wohl für die Rettich gedacht und geschrieben gewesen sei. Liebhaber und Liebhaberin seien nach seiner Ansicht „ein paar bis zur Unmöglichkeit unerträgliche Figuren“. Dagegen äußerte sich Laube ganz günstig über das Stück und erklärte das verzweiflungsvolle Geständnis der Marie Roland im letzten Akt für recht eindrucksvoll. Am Burgtheater war es aber als Revolutionsdrama damals von vornherein ganz unmöglich.

In „Maria Stuart in Schottland“ ist das Thema, daß Maria, die von dem eifersüchtigen, schwachen, jämmerlichen Darnley des Ehebruches mit Rizio angeklagt ist, sich zu dem kraftvoll, heldenhaften Bothwell hinwendet und seinem Wort unbedingt vertraut, ja in dem Augenblick, da sie von ihrem Volke der Mit-

ſchuld an der Ermordung Darnleys angeklagt wird, den Mörder Bothwell zu ihrem Gemahl erhebt, bis ſie im letzten Act ſeinen Wortbruch erfährt, von ihm brutal verlaſſen und geſchmäht, auf ihre Königswürde zu gunſten ihres Sohnes verzichtet und nach England flieht. Das Tragiſche iſt, daß Marie den ſchwachen Darnley um des in ihren Augen edlen, heldenhaften, ſtarken Bothwell willen verläßt, in dem feſten Glauben an deſſen Reinheit und Ehrenhaftigkeit ſich durch alles, was gegen ihn ſpricht, nicht irre machen läßt, bis er ſie ſelbſt in der ſchmählichſten Weiſe um dieſen Glauben bringt. Der Glaube an die Güte der Menſchheit, an dieſen Vertreter edler Menſchlichkeit führt ſie in die Irre, in die Schuld, ins Unglück. Der ganzen Anlage nach ein ziemlich verworrenes Intriguenſtück, iſt es in allen großen Szenen, auch in der Enſembleſzene, nicht ohne Wirkung. Marias Charakter zieht unſere Aufmerkſamkeit auf ſich. Mit den edelſten Gaben der Weiblichkeit ausgeſtattet, iſt ſie glücklich in der Hingabe an den ſtarken königlichen Mann. Sie liebt den Ehrgeiz, „dieſen ſtolzen Quell“ von allen großen, ruhmwürdigen Taten: für ihre grenzenloſe Liebe erwartet ſie ebenſolche Gegenliebe und ſelbſt nach ihrer Enttäuſchung hält ſie noch an dem Gegenſtand ihrer Liebe feſt.

Ich lieb' ihn, wie das Aug' den Dorn, an dems
Erblindet — wie das Herz die Wunde, an
Der es verblutet . . . . . .
Glaub' mir
Unſäglich lieben — kann nur der allein —
Der es verſteht — unſäglich auch zu leiden,
Und wo ſich Lieb' und Leid zuſammenfinden,
Da wachſen beide über menſchlich Maß.

In Bothwell findet ſie ihren neuen Mittelpunkt. Der Glaube an ihn hält ſie aufrecht. Schmerzlich empfindet ſie den Gegenſatz zwiſchen ihrem ſchweren fürſtlichen, kriegeriſchen Beruf und ihrem Drang nach weiblicher Hingabe. Einerſeits ſtehen ihr die kräftigſten Worte gegen den aufrühreriſchen ungehorſamen Adel zu Gebote, anderſeits kann ſie ſich nur erſt im Augenblicke der Notwehr entſchließen, die Sitte zu verletzen, die Gefühle zu empören und den als Mörder ihres Gatten Angeklagten zu ihrem Herrn, Gebieter und Gemahl zu erheben. Aber ein Tropfen Gift, ein Schatten

des Verdachtes ist in ihrer Seele zurückgeblieben und treibt sie ruhelos umher. Als dieser Verdacht zur Wahrheit wird, sie als die Betrogene dasteht, von ihm verschmäht, verlassen, buhlerischer Künste angeklagt wird, da fühlt sie sich arm, gebrochen, ein schuldbeladenes, leidzerrissenes Weib. Ihre Liebe hatte sie blind gemacht gegen die nur allzu offen liegende Tat Bothwells. Ihr Gewissen hatte sich zu spät gemeldet. Neben den pathetischen Fluchszenen, die die Dichterin in Nachahmung Shakespeares bevorzugt, gelingt ihr besonders hübsch eine balladenhaft gehaltene Szene, in der Maria den aus der Schlacht heimkehrenden Bothwell schwärmerisch begrüßt. Die blühende Diktion wandelt auf den Spuren Schillers und Grillparzers. An die Sappho finden sich zahlreiche Anklänge.

Viel reifer und tiefer, wenn auch kaum so bühnenfähig, ist „Marie Roland". Die Führung der Handlung ist auch hier die größte Schwäche. Sehr gelungen aber ist die Charakteristik; in einer großen Shakespearischen Prosaszene, die sich von dem übrigen Jambendrama vortrefflich abhebt, bringt sie Danton, Robespierre und Marat zusammen auf die Bühne. Besonders vorzüglich ist die Charakteristik, die Danton von den beiden andern entwirft: „Wen ziehst du vor, Robespierre oder Marat? Das Gespenst oder den Tiger? — Der Eine streicht seine Gegner so gleichgültig aus dem Buche des Lebens, wie Worte, die ihm nicht passen, aus einem geschriebenen Satze. (Hier verrät sich die unermüdliche Stilistin, die sich am Bessern und Feilen ihrer Arbeiten nicht genug tun kann.) Der andere zerfleischte, die er haßt, am liebsten mit seinen Zähnen. Wen ziehst du vor — das leidenschaftslose Gespenst oder die leidenschaftliche Bestie?" Man wird ihr unter den zahlreichen Bearbeitern von Revolutionsstücken, unter den Grabbe, Büchner, Griepenkerl und Hamerling den Preis zuerkennen dürfen. Alle Kunst der Charakteristik verwendet die Dichterin zur Darstellung des edlen, großen, erhabenen Weibes in Marie Roland. Für die Freiheit des Volkes hat sie gekämpft und gerungen, nun sieht sie wildberauschte Priester des Idols, die sich im Wahnsinnstaumel der Verzückung auf dem Altar der Götzen selber schlachten, sieht schaudernd das Blut der Opfer des Dezembers qualmen, sieht entsetzt, wie eine handvoll Teufel, des Pöbels Abschaum — Auswurf noch des Auswurfs (man beachte diese echt Grillparzerische Wendung!)

— aus ihren Kerkern die Gefangenen reißt und nun reizt ſie die Girondiſten zur Vernichtung der Jakobiner auf. Von einem Bündnis mit Danton will ſie nichts wiſſen.

O Freunde! Freunde!
Habt ihr das Land der Tyrannei entriſſen,
Es dem Verbrechen in den Arm zu ſcheudern?
— Ihr wißt, mit welchem Aug' ich ſie betrachte,
Die alle Schuld an Frankreichs Unglück trägt,
Des ſchwachen Ludwigs ränkevolles Weib. —
Ich haſſe ſie, ich habe ſie gefürchtet,
Und laut auffauchzend grüßt' ich ihren Fall.
Doch ſchwör' ich's euch: Mit dieſer meiner Hand
Erſchlöß' ich lieber ihres Kerkers Pforten,
Und böte ihr der Herrſchaft Szepter an,
Als daß ich euch — wär's eine Stunde nur —
Ihn führen ſäh' im Bunde mit Danton.

Und nun muß ſie es erleben, daß dieſer ſelbe Danton, dem ſie ihre Zuverſicht auf eine ſchönere Zukunft der Menſchheit mit flammender Beredſamkeit entwickelt, ſie für mitſchuldig erklärt an den Untaten und Grauſamkeiten der Jakobiner, daß ſie verantwortlich gemacht wird für den Untergang ihrer Partei, die ſie durch ihren Anſporn, durch ihren feurigen Zuruf in den Kampf getrieben, daß ſie, die denſelben Glauben an die Güte der menſchlichen Natur beſitzt, wie Maria Stuart, von denen betrogen wird, auf deren Treue ſie felſenfeſt gebaut hatte; ſie muß erleben, daß ſie mit ihrem Durſt nach Gerechtigkeit erſt recht der Ungerechtigkeit eine Gaſſe gebrochen, daß ſie Freiheit geſät und Brutalität geerntet habe und daß der Gott, dem ſie ins Handwerk pfuſchen wollte, den ſie geleugnet hat, ihre einzige Zuflucht und Rettung iſt. Und als nun zuletzt die Reihe zu ſterben auch an ſie kommt, da klagt ſie ſich als irrendes Geſchöpf an, deſſen Selbſtvertrauen in Selbſtſucht ausgeartet ſei, und erblickt in dem Spiegel ihrer Seele ein Bild, das ihr der Reue Leid in tiefſter Bruſt erweckt:

Wie anders bin ich, als ich mir erſchien! —
Ich hab' gehaßt und nicht das Schlechte nur,
Das Gute auch, ſobald es mich bekämpfte.
In meinem Stolz unbeugſam, rückſichtslos,
Ließ neben mir und denen, die ich liebte,
Ich keine Größe gelten, kein Verdienſt,

Der Torheit Wahn, das Wanken zager Schwäche,
Galt mir für Schuld, im Blute nur zu sühnen!
Verachtungswert war mir der Irrende,
Und ein Verbrecher jeglicher Betörte!
So trug ich bei zum Sturze der Monarchen,
Und kein Gefühl des Mitleids rührte mich,
Als sie schon lagen unter unsern Füßen.

Mit einer schönen Palinodie scheidet sie aus dem Dasein:

Es steht vor euch das schuldbeladne Weib,
Das Unheil brachte allen, die es haßte,
Und doppelt Unheil allen, die es liebte!
— Gebrauchet euer Recht! Verfluchet mich —
Gedenkt der Königin — gebt mir zurück,
Verzehnfacht gebt den Vorwurf mir zurück,
Den ich ihr zugeschleudert! . . . . . .
Ich habe sie dem Volke hart genannt!
Was war ich ihm, als ich den Bürgerkrieg
Heraufbeschworen über dieses Land? —
Gebrauchet euer Recht, verfluchet mich!
Gedenkt der Königin.

Marie Roland ist aber nicht bloß die große, edle Freiheitsheldin, sondern auch ein liebendes Weib, und das Drama, das ihren Namen trägt, ist weniger ein Revolutionsstück, als eine Liebestragödie. Ohne Liebe hatte die Patriotin dem greisen Roland die Hand zum Ehebund gereicht. Ihr Herz aber verliert die Stolze, Tugendhafte, die der Ehebrecherin Lodoiska den Gruß verweigert und die Tür weisen will, an Buzot. Dennoch bleibt sie stark. Sie weist Buzots drängendes Werben ab, sie, die für die Möglichkeit der Ehescheidung ihre ganze Kraft eingesetzt hat, will von dieser Rechtswohltat ebendarum für sich selbst keinen Gebrauch machen. Aber sie muß sich überzeugen, daß sie trotz ihrer Standhaftigkeit dennoch der Verleumdung nicht entgehen könne und nun begeht sie die Gedankenschuld, nun bedauert sie das Nein, das sie Buzot entgegengehalten, nun kann sie sich ihres heißen Blutes kaum erwehren, flüchtet sich aber — wie Erny in Grillparzers treuem Diener — in den Schutz ihres Gatten, bittet diesen, mit ihr zu fliehen vor dem Geliebten: eine gewagte, aber nicht mißlungene Szene, die allerdings Rolands Edelmut in vollen Schleusen entfesselt. Lodoiska,

der ſie gegenüberſteht wie Marie Dornach in „Unſühnbar“ der Gräfin Alma Teſſin, will ſich für die von ihr wie eine Heilige verehrte opfern und will durch dieſen Opfertod ihre unſühnbare Schuld ſühnen. An Lodoiskas einfachem, ſchlichtem, demütigem Weſen bricht ſich Mariens Stolz und dadurch wird die Wandlung ihres Weſens befördert und beſchleunigt. Thema und Titel des ſpäteren Romans klingt an prägnanter Stelle an. Auch ſonſt iſt die ſpätere Schriftſtellerin an manchem treffenden Wort, an manchen paſſenden Vergleichen, an einigen pointierten Sätzen, die ihren Aphorismen ähneln, zu erkennen; die bilderreiche glanzvolle Sprache, die wohlklingenden Verſe zeigen die virtuoſe Schulung der Dichterin und laſſen über manche Schwäche der Motivierung hinwegſehen.

Noch ein drittes Drama kennen wir von ihr, das im Jahre 1869 gedruckt wurde und längere Zeit Repertoireſtück des Burgtheaters war: den Einakter „Doktor Ritter“, worin ſie Schillers bekannten Aufenthalt in Bauerbach nach ſeiner Flucht aus Stuttgart und ſeine Liebe zu Lotte Wolzogen hübſch dramatiſiert hat. Unvergeßliche Jugendeindrücke verknüpfen ſich für mich mit dieſem Werkchen. Ihrem edelſten Vorbild, ihrem Herrn und Meiſter bringt ſie hier ihre Huldigungen dar. Ihre Begeiſterung für Schiller, ihre Verwandtſchaft mit Schillers Pathos und mit Schillers Seelenadel kommt in den enthuſiaſtiſchen Hymnen dieſes halblyriſchen Dramas hinreißend zum Ausdruck. Die hohen Ziele, die dem Dichter geſetzt ſind, richtet ſie hier — weithin leuchtend — auf:

Zufrieden nicht ſei mit gemeinem Loſe,
Dem edle Gaben das Geſchick verlieh.
Dein iſt die Seele, höchſten Schwunges fähig,
Das reine Herz, der ſonnenklare Geiſt:
O zwinge ſie nicht nieder in den Staub —
Empor zur Heimat, Engel! — Auf zum Licht!

Wir hören aber aus dieſem Künſtlerdrama, einem ſpäten Nachklang der Romantik, einer freien Studie nach Grillparzers „Sappho“ und Halms „Camoens“, ſchmerzvoll die Saiten ihrer eigenen Seele erklingen. Die damals faſt vierzigjährige Dichterin, deren brennender Ehrgeiz noch keinen irgendwie bedeutenden Erfolg aufzuweiſen hatte, die unter der dämoniſchen Gewalt ihres ſtarken

Talentes zu leiden hatte, die zugleich von den Zweifeln an dieſem Talent hin- und hergeworfen wurde, glauben wir mit ihren eigenen ſchmerzlichen Bekenntniſſen zu vernehmen, wenn ſie den an ſeiner Zukunft verzagenden Schiller ſprechen läßt:

Muß ich ein Dichter ſein? Daß ich's ſein wollte,
Das war ſo lang ich denke oder — lebe,
Mein Unglück, meine Qual! — Im Namen deſſen,
Was ich und andre meinen Genius nennen,
Kam jedes Leid, das ich erfuhr, heran;
Und jeder Stachel, der mich tief verletzte,
In ſeinem Namen ward er eingeſenkt!
Was keine Zunge nennt, hab' ich gelitten,
Um ihn! Durch ihn!
. . . . . .
Und alles — alles! . . . um ein Traumgebild —
Ein Ideal, das unerreichbar ſchön
Vor meinem trunknen Auge leuchtend ſchwebte.

Dieſe ſchmerzliche Reſignation ſteigerte ſich faſt zur Verbitterung, als eines ihrer (ungedruckt gebliebenen) Geſellſchaftsſtücke, ihr im Dialog reizendes, im Genre Bauernfelds gehaltenes Luſtſpiel „Das Waldfräulein", das den Titel von Zedlitz' wohlbekanntem Speſſartmärchen erneuerte, am 13. Januar 1873 im Wiener Stadttheater von Laube aufgeführt, aber von der Kritik hart angefaßt wurde, und als ein Jahr ſpäter ein hübſcher Einakter „Untröſtlich", der im März 1874 ebendaſelbſt gegeben wurde, gleichfalls von der „vorlauten Tageskritik", wie Laube ſagt, entwertet wurde. Das Waldfräulein ſpielt in Wien in der vornehmſten Welt. Die Heldin iſt ein junges Mädchen aus beſter Familie, welches auf dem Lande fern von den Eltern erzogen worden iſt von wirklich gebildeten, guten Menſchen. Nach der Stadt berufen, um da verheiratet zu werden, paßt ſie dann mit all ihren Empfindungen und Geſinnungen nirgends zu den Grundſätzen ihrer Crême-Familie nnd richtet Konfuſionen an, die für dieſe Familie ein „horreur" ſind. Alles was Sport heißt, ſpielt dabei eine allerliebſte Rolle. Das Thema war nach Laubes Bericht (dem wir folgen) pikant, geiſtreich geführt, der Dialog gewandt, talentvoll, leicht, gefällig. Der Schauſpieler Friedmann exzellierte als liebenswürdiger Kavalier im öſterreichiſchen Dialekt; Figuren, die ſie ſpäter

in ihren Erzählungen ſo meiſterhaft darzuſtellen wußte, hatte ſie hier auf die Bühne verpflanzt.

Frau von Ebner empfindet es bis zum heutigen Tage ſchmerzlich, daß ſie im Drama nicht ſo viel Glück hatte, als ſie gewünſcht und geträumt hatte, und als ſie auch verdient hätte. Sie hält das Drama für die höchſte, ſchwerſte Dichtungsgattung, die allein volle Wirkung auf weiteſte Kreiſe gewährt. Unbewußt ſteht ſie dabei noch im Bann einer älteren Äſthetik, die die Proſaerzählung nicht als volle Dichtung gelten laſſen wollte, wie Grillparzer dies oft ausſprach. Sie ſagt darum am Schluß ihres Memoirenfragments mit einer Reſignation, die wir freilich nicht gelten laſſen wollen, mit einer Beſcheidenheit, die wir bewundern: „Der Lebenskampf eines jeden Menſchen, der ernſtlich und heiß nach zu hoch geſteckten Zielen ſtrebt, iſt ein ſchwerer. Was ihm zu ſeiner Erlöſung am nötigſten wäre, erlangt er zuletzt — die Demut. Es dauert lang, ehe der Phantaſt, der meinte, nur auf dem Bergesgipfel werde er frei atmen können, ſich zu deſſen Füßen in einem Hüttlein einrichtet und darin ſeinen Frieden findet. In meiner Jugend war ich überzeugt, ich müſſe eine große Dichterin werden, und jetzt iſt mein Herz von Glück und Dank erfüllt, wenn es mir gelingt, eine lesbare Geſchichte niederzuſchreiben.“

Fragt man ſich, worin der Grund liegt, daß Frau von Ebner mit ihren Dramen nicht durchgedrungen iſt, ſo iſt die Antwort nicht ganz leicht. Dramatiſches Talent iſt ihr keineswegs abzuſprechen. Das zeigen, außer den behandelten Dramen, ihr kleines Dramolet „Ohne Liebe“, das in Wien und Berlin Glück machte, der anmutige Einakter „Die Veilchen“, der im Burgtheater gefiel; die dramatiſierte Novelle: „Bettelbriefe“ u. a.; noch mehr einige große tragiſche Momente in ihren Erzählungen, worin ſie es verſtand, ein ganzes Menſchenſchickſal in eine Situation zuſammenzuballen, ſo daß es ſich entladet wie ein mächtiges Gewitter, z. B. die Novelle „Todtenwacht“, in der eine arme Häuslerstochter am Sarg ihrer Mutter in einer nächtlichen Unterredung mit dem einſt geliebten reichen Nachbarsſohn bis zur tragiſchen Wucht und Größe ſich ſteigert. Oder dies beweiſen die Maſſenſzenen in „Božena“, die Teſtamentseröffnungsſzene in „Unſühnbar“, das zeigt die große Schlußſzene in „Glaubenslos?“, wieder eine nächtliche Unterredung,

diesmal im Freien, auf dem Friedhof, in der die ſtolze Bäuerin am Grab ihres Gatten durch die flammende Beredſamkeit des glaubensloſen Prieſters überredet wird zur Nachgiebigkeit, zur Einwilligung in die Ehe ihrer Tochter mit dem Knecht. Die Kunſt zu charakteriſieren, volle, runde Geſtalten hinzuſtellen und ſie in ihrer ganzen Art und Unart, in allen Nüancen und Eigentümlichkeiten, im Dialekt, im Jargon, im Argot ſprechen zu laſſen, werden wir noch an ihr bewundern. Aber vielleicht liegt der Unterſchied zwiſchen Drama und Epos doch noch viel tiefer und es iſt vielleicht kein Zufall, daß zwar großen Tragikern, wie Kleiſt, Grillparzer, Otto Ludwig, meiſterhafte Erzählungen gelingen, daß aber umgekehrt große Epiker wie G. Keller leicht an der Tragödie ſcheitern. Vielleicht aber brauchen wir bei Frau von Ebner einen ſolchen Mangel oder eine ſolche Spezialiſierung ihres Talentes gar nicht vorauszuſetzen und die Gründe für die geringeren Erfolge ihrer erſten Dramen ſind überhaupt nicht in ihr, ſondern in der Gattung zu ſuchen, die ſie pflegte. In der Tat war das hiſtoriſche Jambendrama der Epigonenzeit in den Sechzigerjahren eine bereits veraltete Gattung und wenn ſie bei ihr verharrt hätte, ſo wäre ſie dem Schickſal eines Niffel, eines Weilen, eines Prechtler verfallen, die an dieſer Gattung zugrunde gegangen ſind. Wäre ſie, als der Zündſtoff des modernen realiſtiſchen Dramas in ihre Seele fiel, noch jung genug geweſen, um ſich zu neuen Taten davon entflammen zu laſſen, wer weiß, ob ſie dann nicht die ihrem Talent kongeniale Form auch für große Bühnenleiſtungen gefunden hätte. Keinesfalls braucht ſie es zu bedauern, daß ſie durch die ſtrenge Schule der geſchloſſenſten Dichtungsform hindurchgegangen iſt; ihr verdankt ſie es, daß ſie auch an die kleinſte und knappſte Skizze, im Gegenſatz zu einer weit verbreiteten Zeitrichtung, die ſtrengſte formale Anforderung ſtellt und eine Meiſterin der Kompoſition geworden iſt. Endlich mag man noch erwägen, ob ſie nicht auch im Drama, im Geſellſchafts- und Konverſationsſtück, im Luſtſpiel knapp an der Schwelle der Vollendung ſtand, als ſie in ein anderes Dichtungsgebiet abbog, in dem ihr ganz andere zeitgenöſſiſche Muſter und Vorbilder zu Gebote ſtanden, als im Drama. Da ragte Freytags mächtige Geſtalt wie eine Feuerſäule vor ihr auf. Heyſe ſtand im Zenith ſeines Ruhmes, Storm in der Kraft ſeines

Schaffens. Turgenjew eroberte ſich zuerſt in franzöſiſcher und dann in deutſcher Überſetzung die Welt. Reuter und Gottfried Keller lieferten vielbewunderte Vorbilder humoriſtiſcher Dichtung. Alle dieſe Meiſter haben auf Frau von Ebner eingewirkt, am meiſten wohl Turgenjew und Heyſe, ihre großen Lieblinge bis zum heutigen Tage. Von der älteren dichteriſchen Generation in Öſterreich mochte Stifter die meiſten Anregungen darbieten. Und auch in der Novelle gelangen ihr nicht ſogleich die Meiſterwerke, ſtellten ſich nicht ſogleich die großen Erfolge ein. Sie iſt ein ſpätgereiftes Talent und ſie iſt klug genug, um dieſe Spätreife und ihre ſpäten Erfolge jetzt zu ſegnen: „Man laſſe mich mit frühen Triumphen ungeſchoren — denkt die Generalin im „Muff“, die in allem ihr Ebenbild iſt — ſie ſind nicht ſelten die Vorboten ſpäterer Niederlagen. Wer vermag ſich von der im raſchen, glücklichen Schwung der Jugend erreichten Höhe noch höher emporzuſchnellen? Meiſtens bleibt es bei dem glorreichen Anfang und was nachkommt, iſt ein Sinken, wenn's nicht gar ein Stürzen iſt. Da lob' ich mir mein beſcheidenes Streben, das mich allerdings nicht auf die Höhe, aber doch auf eine Anhöhe geführt hat.“

III.

Als Erzählerin beginnt Frau von Ebner 1872 mit einem Märchen „Prinzeſſin von Banalien“, das, wenn es, wie man dem Titel nach ſchließen muß, ſatyriſch gemeint ſein ſoll, die Deutung nicht leicht erkennen läßt und nicht im entfernteſten an den Treffer des 20 Jahre ſpäter erſchienenen Märchens „Prinzeſſin Leiladin“ heranreicht. 1875 erſchien ein ſchmales Bändchen „Erzählungen“ in der Cottaſchen Buchhandlung, darin „Der Spätgeborene“, eine Künſtlergeſchichte, in der ſie die Leiden und Enttäuſchungen ihrer eigenen Künſtlerentwicklung feinſinnig darlegte. Der Held iſt eine einſame, harmloſe, unpraktiſche Natur wie Grillparzers Armer Spielmann oder verwandte Helden Stifters; für ſeine Dramen begnügt er ſich mit einem einzigen Zuhörer; an die regelmäßige Abweiſung durch die Theater iſt er ſchon gewöhnt. Wie nun eines ſeiner Dramen durch ein Mißverſtändnis zur Aufführung gelangt und wie Andreas Muth nun unter den

Folgen dieſer Aufführung, unter der boshaften Kritik, unter der Berührung mit der Welt leidet, die Geringfügigkeit ſeines Talents erkennt, mit ſeiner Dichtung den letzten Halt in ſeinem Leben verliert und zugrunde geht, das iſt einfach, ſchmucklos, rührend erzählt, ſo daß man die gute Haut liebgewinnen muß. Weiblich läßt die Dichterin ihrem Unmut über die Kritik die Zügel ſchießen, gegen die Kritik, die mit Virtuoſität das Meſſer führt, die Bruſt des Dichters öffnet und ſein Herz enthüllt, ſein zuckendes Herz, das er mit ſo keuſchem Stolz vor jedem Menſchenauge verbarg!

Ein Jahr ſpäter, 1876, folgte in gleichem Verlag ihr erſter Roman: „Božena“. Noch immer etwas weitſchweifig und redſelig; die Motive durchkreuzen und verwirren ſich; die Dichterin iſt mit Anſpielungen und Citaten noch zu freigebig: aber trotzdem bereits eine bedeutende Leiſtung. Die Heldin, eine mähriſche Magd, eine Art Dorothea, ein ſtarkes, mutiges, wahrhaftiges Weſen, das drei Generationen ihrer Herrſchaft als Stütze dient, das freimütig ſeinen Fehltritt einbekennt und ſich von dem treuloſen Mann, den ſie geliebt, mit einem Ruck losſagt, das in entſcheidender Stunde durch kecke Offenheit das Glück ihres Ziehkindes von ihrer erbſchleicheriſchen Herrin erzwingt, eine vollebige Natur, wie Gotthelf oder Keller ſie wohl hätten zeichnen können. Nicht den ganzen Roman hindurch ſteht ſie, wie man erwarten ſollte, im Mittelpunkt. In der zweiten Hälfte nimmt das ſinkende Adelsgeſchlecht, das von dem bürgerlichen Stand aus ſeinem Beſitz verdrängt wird und an dieſem Halt und Stütze findet, die Aufmerkſamkeit der alle ſozialen Strömungen ſcharfäugig verfolgenden Dichterin in Anſpruch, und ſchon gelingen ihr famoſe ariſtokratiſche Typen, wie der alte Graf. Mangelt auch manchmal noch die Ausgeglichenheit des Stils, ſo treffen wir doch ſchon auf unvergeßliche Vergleiche (z. B. „und dabei zitterte in ihrem linken Mundwinkel ein Nerv, wie ein frierendes Küchlein im Neſt“) und zum erſtenmal erſtrahlt ihr ſonniger, ſinniger Humor. Beſonders eine Geſtalt hat ſie uns durch unerſchöpfliche Vergleiche nahe zu bringen gewußt, den braven, treuen, alten Buchhalter des Hauſes Heißenſtein, Manſuet Weberlein, der die Woche hindurch außerhalb ſeines Glasverſchlages in den ebenerdigen Geſchäftslokalitäten nicht zu erblicken iſt, aber „am Namenstage der Faullenzer“ wie er den

Sonntag nennt, „gegen Abend, ſtaubig wie eine Ofenfigur aus ſeiner Höhle hervorgekrochen kommt und in einer der Mauerniſchen des Tores platznimmt, ſich ſeine Pfeife anzündet und nun meint, er ſchmauche im Freien“, der wie ein Alräunchen in dieſer ſeiner Niſche hockt, oder in ſeinem Glasverſchlag wie ein Froſch im Wetterglaſe. Dann heißt's wieder von ihm: „So ſchwärmt der kleine Manſuet von Liebe, Ruhm und Wonne und kauert neben Boženas Habſeligkeiten, wie ein armer Köter neben den zurückgelaſſenen Gewändern ſeines Herrn.“ Ein anderesmal ſitzt er in einer ernſten Szene (bei Nannettens Tod) „gekrümmt wie ein Sprenkel auf einem kleinen Eckſopha“. Und am Schluß der Erzählung drängt er ſich gar, auf Fledermausflügeln ſie umſchwirrend, in immer engeren Kreiſen und ihr dabei zukrächzend: „An den Pranger! An den Pranger!“, in die ſchweren Träume ſeiner Herrin ein und raubt ihr am hellichten Tag, nach der Verlobung mit ihrem Heißgeliebten, unter einem Ausbruch von Wonne, Begeiſterung und Entzücken, vor allen Verſammelten den erſten Kuß.

1878 entſtand die erſt ſpäter gedruckte Erzählung „Margarethe“, in der ſich die Dichterin auf das ihr weniger bekannte Parket der Wiener Lebewelt mit wenig Glück wagte. Wie alle früheren, ſchloß ſie auch dieſe Erzählung — und gewiß nicht nur aus äußeren Gründen — von der Geſamtausgabe ihrer Werke aus. In weiteren Kreiſen ſind ſie erſt bekannt geworden und größeren Abſatz haben ſie erſt gefunden, nachdem die Dichterin durch andere Werke zur Berühmtheit gelangt war.

Im Jahre 1880, demſelben Jahre, in welchem ihre geiſtreichen Aphorismen in einem unbekannten Berliner Verlag erſchienen, öffneten ſich der damals Fünzigjährigen die Spalten der erſten deutſchen Monatsſchrift: der „Deutſchen Rundſchau“, und mit einem Schlag ſah ſie ſich nun an die Seite der erſten Erzähler Deutſchlands, in die Nähe der Storm, Keller, Heyſe verſetzt. Ihrem Herausgeber, Julius Rodenberg, bewahrt ſie große Dankbarkeit: eines ihrer letzten Bücher iſt ihm gewidmet. Die erſte Erzählung, die dort von ihr erſchien: „Lotti, die Uhrmacherin“, iſt noch in der breiteren, langſameren, behaglichen Weiſe ihrer erſten Manier abgefaßt; die Handlung nicht ſehr glücklich erfunden; kaum würde man eine ſolche Aufopferung, wie die der alternden Lotti

für ihren einſtigen Bräutigam, für möglich halten, wenn nicht die Dichtungen einer großen Künſtlerin dasſelbe Recht für ſich in Anſpruch nähmen, wie irgend ein wirkliches Erlebnis. Zweierlei macht uns aber das Werk wertvoll. Einmal hat darin die Dichterin ihrer Vorliebe für die Uhrenfabrikation, der ſie ſelbſt als Dilettantin huldigt, ſchönen Ausdruck gegeben. Wie in Lottes Zimmer, ſo ſchlagen einem im Empfangszimmer der Baronin Ebner zum Stundenwechſel in allen möglichen Tonarten die Uhrwerke entgegen, und die koſtbare Uhrenſammlung, von der Lotte ſich nur trennt, um den einſt Geliebten vor Schande und Schaden zu bewahren und ſein weiteres Lebensglück zu begründen, iſt der Baronin eigener Kollektion aufs genaueſte nachgebildet. Zweitens aber iſt die Erzählung wieder eine Künſtlergeſchichte wie der Spätgeborene. Lottes Bräutigam, Halwig, iſt ein Dichter. In der Charakteriſtik ſeiner edlen, ernſten Anfänge entfaltet die Dichterin offenbar ihr eigenes, dichteriſches Ideal vor uns: „Was er las, war nur eine einfache Herzensgeſchichte — ähnliche ſind wohl tauſendmal berichtet, millionenmal erlebt worden ... Offenbar hatte der Dichter nicht durch das Intereſſe an ſeiner Fabel zu wirken geſucht; was da feſſelte und bezwang, das war der Schönheitszauber, der in dem ſchlichten Bilde webte, das war die Wahrheit und die Leidenſchaft, die es atmete, und wen man darin am liebſten gewann, das war der Dichter ſelbſt. Abſichtslos, ja wider ſeinen Willen hob ſeine Geſtalt ſich verklärt aus ſeinem Werke und erſchien ſo liebenswürdig, wie die verkörperte Jugend. Er war von Begeiſterung durchglüht, von Talent getragen; eine Unendlichkeit wogte in ſeiner Seele. Für Ernſt und Schmerz, für Zorn und Wehmut, Haß und Liebe, für jede Stimmung und Empfindung der menſchlichen Bruſt lag das Verſtändnis in ſeinem Herzen und der Ausdruck auf ſeinen Lippen.“ Im journaliſtiſchen Frohndienſt verkommt dieſe edel angelegte Natur. In ſeinen Werken macht ſich allmählich ein Haſchen nach dem Abſonderlichen und Unerhörten kund, ein Streben, gemeine Neugier zu wecken, eine Vorliebe, das Kraſſe, oft ſogar das Widerliche zu ſchildern, die wie Läſterungen an dem Gott des Schönen erſchienen. Immer tiefer ſinkt er bis zum Handwerker ſeiner Kunſt, bis zum Fabrikanten von Senſationsromanen, von denen Frau von Ebner, die ihre Anſicht von dem wahren Dichter in derſelben Erzählung unumwunden da-

hin ausſpricht, daß ſie ihn einen Prieſter nennt, dem ein heiliges Amt hier auf Erden anvertraut ſei, ein abſchreckendes Bild entwirft: „Da war dem Tier im Menſchen jede Regung abgelauſcht und mit ſchamloſer Genauigkeit auseinandergeſetzt. Da war eine erzwungene, erlogene Sinnlichkeit, aus der die offenbare Ohnmacht mit bleicher Fratze hervorgrinſte. Da war die Fülle niederer Wirklichkeit aus dem ſeichten Strom des gemeinen Lebens geſchöpft, da fehlte alle höchſte Wahrheit, die der Poeſie. Da war endlich der Notbehelf, der armſelige, einer lahmen Phantaſie: das mit photographiſcher Treue und Verzerrung gezeichnete Porträt; Perſönlichkeiten, aus dem Schutz des Hauſes geriſſen und an den Pranger geſtellt, zur Augenweide eines Publikums, demjenigen verwandt, das ſich zu den Hinrichtungen drängt, im großen Ganzen — die klägliche Mißgeburt des ſchreibluſtigen Jahrhunderts: der Senſationsroman.“ Zwar auch darin iſt das urſprüngliche Talent des begabten Mannes noch manchmal zu erkennen. „Das mißbrauchte, zugrunde gerichtete Talent beſann ſich einen Augenblick auf ſich ſelbſt ... Du armes Talent! dachte Lotti, wie hat ſich an dir verſündigt, der zu deinem Hüter beſtellt iſt.“

In dieſer Abwehr alles ſchlechten, alles falſchen, alles ſenſationellen, alles ſchädlichen, liegt etwas wie ein Programm unſerer Dichterin. Die Erzählung ſteht an der Grenze einer neuen Entwicklungsepoche.

Das erſte große Meiſterwerk, das dieſe zweite Epoche ihrer Novellendichtung eröffnet, iſt die Erzählung: „Die beiden Gemperlein“ aus dem Jahre 1881. Und von nun an können wir uns weſentlich kürzer faſſen; denn nunmehr ſtehen wir auf vertrautem Boden. Was ſie von da ab geleiſtet hat, kennt alle Welt. In den zehn Jahren von 1881 bis 1891 ſind die Dichtungen entſtanden, die ſie 1893 in den „Geſammelten Werken“ vereinigt hat.

In den Gemperlein feiert ihr herrlicher Humor zum erſtenmal einen großen Triumph, ein Humor wie er nur möglich iſt auf dem Hintergrund einer ernſten Weltanſchauung und auf dem Untergrund grenzenloſer Güte. Zwei Brüder, ſo grundverſchieden in ihren Anlagen und Charakteren, der eine konſervativ, der andere radikal, immer verſchiedener Meinung, immer in Streit und Hader miteinander, immer im Begriffe voneinander zu gehen und ſich

unabhängig zu machen und doch aneinander gekettet durch die unüberwindliche Liebe, durch den Edelmut und die Güte ihres Wesens. Unter Lachen und Weinen gewinnen wir die beiden Kerle so lieb, als hätten wir selber mit ihnen Jahre unseres Lebens gelebt. Bewundernd hob Heyse, als er gerade dieses Stück 1884 in seinem Neuen Deutschen Novellenschatz wieder abdrucken ließ und ihm dadurch die weiteste Verbreitung sicherte, die Reinheit und den Seelenadel hervor, die Heiterkeit und den Ernst, den sicheren Takt in der Durchführung der scharf gezeichneten Charaktere, die bei aller grotesken Komik nie die feine Linie der Natur überschreiten und uns in der glücklichsten Stimmung zwischen Lachen und Rührung erhalten.

In zwei große Gruppen hat Frau von Ebner das reiche Erträgnis dieses Dezenniums geordnet: „Dorf- und Schloßgeschichten“ und „Erzählungen“. Der erstere Titel bezeichnet sehr glücklich den Umkreis ihrer Stoffe, der sich auf die höchsten wie die niedersten Kreise erstreckt. Und gern zieht sie die Fäden vom Schloß zum Dorf; als grausame Richter und Tyrannen oder als gütige Wohltäter greifen die Schloßherren in das Schicksal der Dorfleute ein. Der Kreisphysikus und Jakob Szela spielen zur Zeit des polnischen Bauernaufstandes in Galizien in der Mitte der Vierzigerjahre und dürfen heute bereits als „historische Novellen“ betrachtet werden. Wahrscheinlich hat Frau von Ebner, die Galizien nie betreten hat, sich dabei auf Erzählungen ihres Gatten gestützt. Vorzüglich gelingt ihr die Schilderung eines Agitators; vorzüglich die Darstellung der Umwandlung eines egoistisch für sich, seine Familie, sein Vermögen schuftenden und scharrenden Judendoktors zu einem dem Wohle der Allgemeinheit sich widmenden Manne. Der gute Kern, der in den sozialistischen Ideen steckt, findet bei unserer Dichterin volle Zustimmung. Ein Sittenbild der erschrecklichsten Art aus der Zeit des Untertänigkeitsverhältnisses ist die Erzählung: „Er laßt die Hand küssen“, wo der gräßliche Schrei des auf hochgräflichen Befehl unschuldig zu Tode geprügelten Mischka aus der Ferne hineindringt in die Festlichkeiten und Vergnügungen der gräflichen Herrschaft. Die Begnadigung kommt zu spät und der servile Kammerdiener, der die Exekution hätte hindern sollen, kann auch in diesem furchtbaren Moment die gewohn-

heitsmäßige, gedankenlos gebrauchte Phraſe nicht unterdrücken. Haſt du's beſtellt? „Zu dienen," antwortete Fritz mit ſeinem ſüßeſten Lächeln: „Er laßt die Hand küſſen, er iſt ſchon tot."

Von dieſen kurzen Geſchichten leitet die an tiefer Tragik wie an köſtlichem Humor reiche Erzählung „Die Unverſtandene auf dem Dorfe" zu dem einen der großen Romane der Geſamtausgabe über, der wohl auch als eine „Dorf- und Schloßgeſchichte" bezeichnet werden könnte: „Das Gemeindekind". Der trotzige, eigenſinnige, verwilderte Pavel iſt der Sohn eines Mörders; die Mutter ſchmachtet unſchuldig im Gefängnis, der Schweſter hat ſich die Schloßfrau angenommen und ſie ins Kloſter geſchickt, wo ſie für die Sünden der Ihrigen übergroße Buße tut und in jungen Jahren der ewigen Verklärung entgegenſiecht. Der Bub aber iſt auf die kärgliche Rechnung der Gemeinde zur ärmſten und verachtetſten Familie des Dorfes, zum Schweinehirten, in Verpflegung gegeben worden. Die Verachtung, die ihm alle entgegenbringen, verhärtet ihn immer mehr, ſcheucht ihn in ſich ſelbſt zurück und droht ihn in Verwilderung und Verrohung untergehen zu laſſen. Aber ein freigläubiger, hochdenkender deutſcher Lehrer nimmt ſich des Burſchen an; ſein Stolz, ſein Ehrgeiz wird geweckt; aus Durſt nach Rache zuerſt und ſpäter aus Liebe zu ſeiner Mutter, aus Dankbarkeit für den Lehrer, wird er ehrlich, fleißig, ſtrebſam, ſparſam und bringt es zu mäßigem Wohlſtand, zu allgemeinem Anſehen. Ein lauter Proteſt gegen den unbedingt wirkenden Fluch erblicher Belaſtung, ein ſicherer Glaube an die Güte der menſchlichen Natur, an die Macht und Möglichkeit der Erziehung und mehr noch der Selbſterziehung tönt uns aus den Roman entgegen. „Es erbt der Eltern Segen nicht ihr Fluch," ſagt Frau von Ebner mit Goethes Iphigenie. Die Kinder ſühnen die Verbrechen ihrer Eltern, durch Arbeit der eine, durch Buße die andere. Eine Schülerin der Gotthelf und Auerbach, vereinigt die Dichterin Züge des realiſtiſchen und idealiſtiſchen Dorfromans zu einer höheren Einheit. Manchem Naturaliſten aber dürfte hier zu viel Takt, zu viel Rückſicht verſchwendet ſein an einen Stoff, der nach grelleren Farben ſchreit.

Die zweite Gruppe, die ſie ſchlechthin „Erzählungen" genannt hat, und der ſie auch „Lotti, die Uhrmacherin" und „Die beiden Gemperlein" zugewieſen hat, iſt weit reicher und vielſeitiger. Am

feinſten und zarteſten iſt die Erzählung „Nach dem Tode“, in der ſie das Problem behandelt, daß der überlebende Gatte, der ſeiner erſten Frau wenig Liebe entgegengebracht hatte und im Begriffe ſteht, eine neue, überſtürzte, törichte Verlobung einzugehen, nach der Rückkehr auf ſein heimatliches Gut allmählich zur Einſicht kommt, welchen Schatz an Liebe und Güte er an den Verſtorbenen verloren habe. Wie die Erinnerung, deren er ſich mit dem Aufgebot ſeiner ganzen Kraft zu erwehren verſucht, ihn mit ihrem Zauberbann umſtrickt, wie er die Liebe ſeines Kindes wieder zu gewinnen weiß, ſich dann ganz deſſen Erziehung widmet und ſeine zweite Verlobung wieder auflöſt, das iſt ſo fein und ſchön, ſo zart und lieblich erzählt, daß es an die beſten Stormiſchen Erzählungen heranreicht, deren Ton und Technik hier der Dichterin vorgeſchwebt haben mag. Und doch enthält dieſe ſeelenvollſte ihrer Erzählungen auch eine prächtige humoriſtiſche Figur in dem Freiherrn von Kamnitzky und die Schilderungen, wie er mit ſeiner hiſtoriſchen Kaleſche angefahren kommt, die in Form und Farbe der Hälfte eines Tiroler Apfels glich und mit dunkelbraunem Tuch gefüttert war, die in wolkenhoher Höhe auf Schneckenfedern ſchwebte, während ein mächtiger Radſchuh an ſchweren Ketten unter dem Kaſten hing, dem ein paar dicke, kurzhalſige Schimmel mit Beinen wie Säulen vorgeſpannt waren; anſehnliche Gäule, die nach dem Zeugnis ihres Herrn, „einmal ins Kugeln gekommen, einige Meilen auf oder ab, nicht weiter regardierten“ — oder wie ſich der Freiherr nach dem Eſſen mit dem Rücken an den kalten Kamin ſtellte, beide Hände in die Hoſentaſchen verſenkte und ſeinen Oberkörper in regelmäßige Schwingungen verſetzte: „Die Schöße ſeines Rockes, die er unter den Armen hielt, bewegten ſich dabei wie zwei ſchwarze Ruder in der Luft. Er hatte den Kopf zurückgeworfen und eine lange Virginia zwiſchen die Zähne geklemmt, die, wie gewöhnlich, nicht ins Glühen kommen wollte“ — das ſind prächtige Genrebilder, von denen die rührende Seelengeſchichte ſich um ſo ergreifender abhebt.

Aus der Maſſe der übrigen Erzählungen müſſen zwei als die bekannteſten hervorgehoben werden, die auch ſelbſtändig erſchienen ſind, weil Frau von Ebner ihnen geradezu ihre Beliebtheit in vielen Kreiſen verdankt; die zwei Komteſſengeſchichten: „Komteſſe Muſchi“ und „Komteſſe Paula“. Wir kennen Frau von Ebners

Stellung zu ihren Standesgenoſſen, zur Ariſtokratie. In „Lotti, die Uhrmacherin“ hat ſie ihre Meinung am deutlichſten ausgeſprochen: Der ariſtokratiſche Dichter Halwig hatte dort auf die Frage, ob ſeinen Leuten ſeine Bücher gefallen, zur Antwort gegeben: „Meinen Leuten — Bücher? ... meinen Leuten? — Freund, ich frage mich manchmal, ob ſie leſen können.... Das gilt nur von den Männern! Die Frauen leſen, die — ja. Und zwar die alten franzöſiſche, die jungen engliſche Romane. Welche Früchte dieſe Lektüre den erſten trägt, weiß ich nicht; die zweiten holen ſich aus der ihrigen Begeiſterung für engliſche Sitten und Gebräuche, und für alle Arten von Sport. Sie verſtehen ſich auf Pferde, trotz eines Maquignons, reden wie die Joqueys, und — ſind reizend. — Ja ich muß geſtehen, daß ich ſie reizend finde, obwohl ich mich nicht im geringſten täuſche über ihre ſtupende Oberflächlichkeit ... Aber — was geht die mich an? Mich unterhalten, mir gefallen dieſe Amazonen in Schleppkleidern; meinetwegen dürfen ſie bleiben, wie ſie ſind ... Die Klagen über die Fehler der Ariſtokraten, über ihre Frivolität, Genußſucht und Unwiſſenheit hört man bis zum Ekel wiederholen; allein, wer hat jemals freundſchaftlich mit ihnen verkehrt und ſich dabei nicht wohl gefühlt? — man hat überhaupt keinen Sinn für das Anmutige und Schöne, wenn man keinen hat für die Anmut und Schönheit ihrer Umgangsformen.“ Zwei Prachtexemplare junger Ariſtokratinnen führt uns Frau von Ebner in ihren beiden Erzählungen vor. Beide Komteſſen erzählen uns ſelbſt ihre Erlebniſſe und ihre Herzensgeſchichte; die Sportskomteſſe Muſchi in flüchtig hingeworfenen, abgeriſſenen Briefen, in einem entſetzlichen Sprachmiſchmaſch, einer ungeheuerlichen Orthographie und die ernſtere Komteſſe Paula in ihrem ſorgfältig geführten Tagebuch. Alles in dieſen Selbſtbekenntniſſen ſcheint uns ſo lebenswahr und lebensfriſch, ſo getreu und natürlich zu ſein, daß wir leicht darüber die große Kunſt vergeſſen, die dabei aufgewendet iſt. Ja eine gewiſſe Sorte von Schriftſtellerinnen hat gemeint, man brauche nur ähnliche Kraftausdrücke zu gebrauchen, und ähnliche Späße aufzutiſchen, wie die Komteſſe Muſchi, und in ebenſo ſchlechtem Stil und ebenſo ſchlechter Orthographie zu ſchreiben, wie ſie, und man werde eine große Schriftſtellerin, wie Marie von Ebner-Eſchenbach. Und eine Hochflut von vielbändigen Romanen, in denen die öſterrei-

chiſche Ariſtokratie bis zum Überdruſſe karikiert iſt, nimmt von dieſen kurzen, knappen Skizzen ihren Urſprung, ohne daß die Verfaſſer des falſchen Prinzips ſich bewußt ſind.

Auch viele der anderen Erzählungen ſpielen entweder ganz in den höchſten Kreiſen der öſterreichiſchen Ariſtokratie oder bringen wenigſtens Bürgerliche vorübergehend mit ihr in Berührung. Sollen wir noch eine auszeichnen, ſo wäre es „Wieder die Alte“, die Geſchichte einer Lehrerin, die ſich, um die von ihrem Vater zurückgebliebenen Ehrenſchulden zu bezahlen, als Geſellſchafterin in einem gräflichen Hauſe verdingt, in deſſen Öde und Langeweile einzig und allein ihre unverwüſtliche Heiterkeit Abwechslung zu bringen verſteht. Schwere Herzenskämpfe, in die ſie die Liebe zu einem ſchwachen, ihr unebenbürtigen Manne verwickelt, bringen ſie aus dem Gleichgewicht, rauben ihr für kurze Zeit dieſe Heiterkeit, ſo daß ſie nahe daran iſt, ihre Stelle zu verlieren. Aber das tapfere Mädchen, die getreue Schülerin der alten Baronin, die eine Meiſterin der Selbſtüberwindung iſt, findet ſich nur allzu raſch wieder und kehrt lächelnder Miene wieder zurück in ihren Frohndienſt und wird dort freudig begrüßt, ſobald ſie „wieder die Alte“ iſt. Alle Saiten unſerer Seele geraten in Schwingung, wenn wir der mutigen Aufopferung, der mannhaften Entſagung, der freudigen Hülfsbereitſchaft, der heroiſchen Selbſtüberwindung des braven, wackeren Mädchens folgen. Und um ſie herum dieſe Fülle von Perſonen; die Gräfin, die den Durchfall ihres faulen Rangen ſo geſchickt zu entſchuldigen weiß: „Wir bleiben bis Mitte Juli in der Stadt, unſerem Emil zuliebe, der ſeine Maturitätsprüfung macht — noch einmal. Im vorigen Jahre ließen wir ihn hier allein zurück mit dem Hofmeiſter. Das war nicht gut, die Trennung von uns drückte ſein Gemüt — und ſo ehrenvoll er ſchließlich auch beſtand, erhielt er doch das Zeugnis der Reife nicht. Heuer will er ſich aber eins geben laſſen“; das alte, altmodiſche, hagere und lebhafte Großelternpaar, das in ſeiner fünfzigjährigen Ehe nie länger als einige Stunden getrennt geweſen war und die daher einander ſo ähnlich geworden, nicht nur im Benehmen und in der Sprechweiſe, ſondern auch im kindlichen Ausdruck ihrer feingeſchnittenen Geſichter; der Graf, der um vier Uhr zum Diner kommt und langſam zu ſervieren befiehlt, damit die Zeit aus-

gefüllt werde. „Trotzdem mußte das Diner einmal zu Ende gehen, und sie brachen herein, die schrecklichen Zwei, und die eine hieß: von 5 bis 6, und die andere hieß: von 6 bis 7. Fest wie eine Mauer stand die Zeit da und machte doch den Anspruch, vertrieben zu werden.“ Und wie sich nun in seiner Familie ein Streit darüber entspinnt, ob man Mohámmed oder Mahomet oder Muhammed sagt, da leistet er sich das klassische Diktum: „Ist Ihnen etwas so Langweiliges schon vorgekommen? ... Ich laß mir ja die Langweil' gefallen, in einer Verdünnung, daß man dabei einschlafen kann, aber unsere Langeweil', das ist ein Extrakt, das ist eine Langeweil' wie ein Löw'; die macht einen wild.“ Nur ungern reißt man sich von dieser hier nicht durch eine Aufzählung zu erschöpfenden Galerie von ausgesuchten Charakterköpfen los.

Das männliche Gegenstück zu der heldenhaften Claire und zur alten Baronin in „Wieder die Alte“ ist der Virtuose der Selbstüberwindung Oversberg in der gleichnamigen Erzählung, der der einst Geliebten, die ihm nur durch Verzicht auf seine Ehrlichkeit erreichbar gewesen wäre, und ihrem Manne durchs ganze Leben treu dient und all seinen Schmerz, all seine Entsagung wortlos in sich verschließt, bis sie sich am Todesbette der Teuren in einem einzigen Wort entladen. Wir kommen auf diese Erzählung, die Krone dieser ganzen Gruppe, was die Kunst der Darstellung betrifft, noch in anderem Zusammenhang sogleich zurück.

An diese Erzählungen reiht sich nun der zweite Roman, der in die Gesamtausgabe aufgenommen ist und der das „Gemeindekind“ in jeder Beziehung weit übertrifft: „Unsühnbar“, zuerst 1889 in der Deutschen Rundschau erschienen. Die Frage, ob und wie die (ähnliche) Schuld einer Frau gesühnt werden könne, hat Frau von Ebner schon in ihrer dramatischen Epoche beschäftigt. Eine freiwillige Märtyrerin ihrer Sünde war schon Božena gewesen. Mit geläuterter Erfahrung, mit gereifter Kunst, nimmt sie beide Themen wieder auf. An ein wirkliches Erlebnis in Wien knüpft sie an. Die tugendstolze Marie Dornach, die ihrem Vater und seiner Geliebten es nicht verzeihen kann, daß sie ihre Mutter in Wahnsinn und Tod gejagt, die im festen Vertrauen auf ihre Stärke und Selbstüberwindung einem ungeliebten Mann in die Ehe gefolgt war, wird in einem Augenblick von Schwäche das

Opfer ihres dämoniſchen Geliebten. Vor die Alternative geſtellt, entweder ihr Leben allein zu zerſtören oder zugleich das ihres braven, edlen, vertrauensvollen Gatten, der ihr von Tag zu Tag teurer geworden iſt und durch den ſie die wahre, ewige Liebe kennen gelernt hat, der ihr als die Verkörperung der Treue erſchienen iſt, wählt ſie den erſten ſchwereren, entſagungsvollen Weg und ſchweigt, ihr ganzes Leben nur der Reue und Buße widmend: ſchweigt, obgleich die damit verbundene Lüge auf ihr drückend laſtet; ſchweigt, bis zu dem Augenblick, in dem nach dem Tod ihres Gatten und ihres ehelichen Sohnes das väterliche Erbe ihrem zweiten Kind, dem Baſtard, zufallen ſoll. Dann aber nimmt ſie die Schande auf ſich für die Schuld, die von den Tränen der Reue ſo wenig weggeſpült werden kann, wie der Fels von der Welle, die zu ſeinen Füßen brandet, und ſiecht einſam einem frühen Tod entgegen. „Alles verloren ... den Glauben an die Vorſehung ... den Glauben ſelbſt an meinen freien Willen ... Und doch nur Einen Wunſch ... O hätte ich nie ein Unrecht getan“ ſind ihre letzten Worte. Der Roman erfuhr bei ſeinem erſten Erſcheinen in der Deutſchen Rundſchau viele Einwendungen; man fand die Motivierung ungenügend, empfand Mariens Hingabe als pſychologiſche Unmöglichkeit. Die Dichterin, berechtigten Ratſchlägen immer zugänglich, hat bei der Buchausgabe alles getan, um dieſen Einwürfen zu begegnen, hat die Liebe der Heldin zu Felix Teſſin vertieft, und ihm erſt jetzt jene berückende, dämoniſche Manfredſchönheit verliehen, deren Zauber Marie ſich nicht entziehen kann. Einige Bedenken bleiben immer noch und, mit dem großen, vielfach verwandten Roman Fontanes „Effi Briest“ verglichen, jenem bewundernswerten Dichtwerk höchſter Kunſt und reichſter Lebensweisheit, muß unſer Roman nach der pſychologiſchen Seite etwas zurückſtehen. Aber auch leiſe Mängel zugeſtanden, des Herrlichen bleibt noch immer genug. Im einzelnen ergeben ſich Szenen und Bilder von unvergeßlicher Wirkung, wie die prachtvolle Eingangsſzene, in der der Platz vor dem Wiener Operntheater nach Schluß einer Vorſtellung und die wichtigſten Typen aus dem Publikum geſchildert werden; mit der Pracht und dem Luxus der Reichen kontraſtiert das Elend der Schneeſchaufler, die zurücktreten, um der ſtolzen gräflichen Equipage Platz zu machen. Aber einer tritt

an den Wagen heran und präsentiert den Besen; bei der hellen Beleuchtung starrt den Damen ein Gesicht entgegen, das bekannte Züge trägt: es ist Wolfi, der uneheliche Halbbruder Mariens, der dann an dem Verhängnis ihres Lebens so nahe beteiligt ist. In einen blitzartigen Moment drängt die Dichterin Vergangenheit und Zukunft symbolisch zusammen. Wie ein Meduſenhaupt steigt die Schuld vor der Unschuld empor, um sie an sich zu ziehen und in den Abgrund zu reißen. Und diese Tragik meldet sich an mitten im scheinbar zusammenhangslosen, bunten, lebhaften, fröhlichen Treiben der Großstadt, im Fluß des modernsten Lebens. In solchen Szenen steht Marie Ebner unerreicht in unserer Literatur da. Die Lichterchen des Humors sind hier seltener aufgesetzt.

Blicken wir von diesem Höhepunkt auf die Leistungen der fruchtbaren zehn Jahre zurück, so ist ein stetiges Aufsteigen, eine fortwährende Entwicklung nicht zu verkennen. Und zwar finde ich sie in der zunehmenden Abklärung und Ausgleichung, in der ungestörten Einheitlichkeit der Darstellung, in wachsender Konzentration der Handlung, in größerer Knappheit und Sparsamkeit bei Anwendung der Kunstmittel, in der schärferen Charakteristik der Gestalten. Noch immer ist es die Ansicht der Dichterin: daß die Kunst nicht die Laster, sondern die Leidenschaften darzustellen habe, noch immer ist ihr die Kunst die zeitliche Verkörperung des ewig Schönen, noch immer ist es ihre (oft ausgesprochene) Ansicht, daß die Kunst nicht einen getreuen, unveränderten, photographischen Abklatsch des Lebens zu geben habe, sondern daß das göttliche Feuer des Künstlers den Stoff, an dem es sich entzündet hat, mit immer wachsender Glut verzehren und zum Kunstwerk verklären müsse, das durch die Zeiten dauert, daß dem Künstler zwar das Häßliche und Rohe widerstreben, daß er aber dennoch Wahrheit darstellen müsse, die höchste, in die Gluten seiner Feuerseele getauchte Wahrheit. Aber das Zeitalter des Realismus ist doch nicht ohne Spuren an ihr vorüber gegangen; die großen Russen und Nordländer hat sie nicht ohne Nutzen studiert; hinter den Anforderungen der „Moderne“ ist sie nicht zurückgeblieben. Auch sie ist realistischer geworden, alles Unwahrscheinliche und Gezierte, alles Sentimentale und Zimperliche meidet sie noch mehr als früher. Ihre Neigung zum volltönenden Pathos hat sie zurückgedrängt wie Anzengruber,

der ſich einmal zurief: „Wirf über Bord unſern Theaterſchwulſt, wir ſind zu männlich, um da mitzumachen.“ Sie blickt dem Leben noch feſter ins Aug als früher; ſie beobachtet noch ſchärfer und trifft das Weſentliche, das Bezeichnende noch beſſer. Sie mag ſich gegen Schlagworte wehren wie ſie will, aber die idealiſtiſche Dichterin der Marie Roland iſt eine Realiſtin im guten Sinne des Wortes geworden, ohne jemals in der Einzelbeobachtung und Einzelſchilderung ſtecken zu bleiben, ohne jemals einem ungeſunden Naturalismus zu verfallen, ohne der Göttin der Schönheit jemals auch nur um eine handbreit untreu zu werden.

Und nun haben wir ſtaunenden Blicks in der jüngſten Vergangenheit das großartige und ſeltene Schauſpiel erlebt, daß dieſe merkwürdige Frau, die der Nation bereits ihre Geſammelten Werke als reichen Ertrag ihres Lebens dargeboten hatte, als eine Sechzigerin, mit ergrauendem Haar, in einem Alter, in dem die Frauen vom Schauplatz der Welt ſich zurückzuziehen pflegen, mit der Feuerkraft der Jugend jahraus, jahrein Werke der höchſten Vollendung ſchafft und ſich ſelbſt noch übertrifft. Dieſen ihren letzten Schöpfungen gegenüber, dieſen lebendigſten Zeugen unmittelbarſter Gegenwart, wäre die Kritik noch weniger am Platz, als den früheren gegenüber: ſie geben ihr aber auch nirgends Veranlaſſung dazu; ſie ſind ſchlechthin tadellos und vollendet. An der Spitze dieſer ihrer letzten Epoche, ihrer terzia maniera ſteht dasjenige Werk, das ich für ihr tiefſtes und bedeutendſtes zu halten geneigt bin: der Roman: „Glaubenslos?“ Eine geiſtliche Dorfnovelle, nicht unbeeinflußt von Anzengrubers Dramen und Romanen, worin ſie einen jungen Landgeiſtlichen vorführt, der durch den erſchreckenden Einblick, den er in die abgründige Verworfenheit der menſchlichen Seele erlangt, durch die bittern Enttäuſchungen, die er an ſeinen Beichtkindern, an ſeinen Zöglingen und Schützlingen erlebt, den Glauben an die Gottheit verliert, von den Dogmen der berufsmäßig von ihm zu vertretenden Religion abfällt und dieſem Berufe ſelbſt untreu zu werden im Begriffe ſteht, der aber dafür den Glauben an die Menſchheit, die Überzeugung von der Möglichkeit und Notwendigkeit der Einwirkung auf andere Menſchenkinder eintauſcht, das Glück erkennt, das in der beſcheidenen Wirkſamkeit im engſten Kreiſe beſchloſſen iſt, und den Mut zur Fortſetzung ſeiner Tätig-

keit aus der Einsicht schöpft, daß auch eine so engumgrenzte Tätigkeit an abgelegenster Stelle, in dem armseligen Alpendorf, dem großen Ganzen der menschlichen Entwicklung zugute kommt. Die Handlung ist diesmal höchst glücklich erfunden, die Motivierung lückenlos, die nicht gewöhnlichen Charaktere, insbesondere der des eigensinnigen, hartherzigen, egoistischen Koglerbauers und des alten Pfarrers, eines geborenen Aristokraten voll josephinischer Duldung und evangelischer Milde, aus einem Guß; das Lokalkolorit höchst anschaulich; die ganze Darstellung einheitlich und stimmungsvoll; Ernst, Weihe, Erhebung, Andacht liegt über vielen Reden und Szenen; eine hinreißende Beredsamkeit ist entfaltet; jene Ausgeglichenheit des Stils, die mir die wesentlichste Errungenschaft des hohen Strebens der Dichterin zu sein scheint, adelt das Werk. Der Humor hat sich in ein paar Nebenpersonen geflüchtet und wagt sich in den ernsten Szenen nur schüchtern hervor, aber freilich wie anschaulich wird eine Person durch ein paar flüchtige Striche, so wenn es einmal von der Haushälterin des alten Pfarrers heißt: „Das Gespensterchen unter der Türe knirschte."

„Rittmeister Brand" ist wieder eine leise, rührende Herzensgeschichte, in der Art des Oversberg, aber im ruhigen Fluß epischer Darstellung; „Bertram Vogelweid" eine von Geist und Laune sprühende Künstlergeschichte. Wie der abgearbeitete, nervöse Journalist Vogelweid, der nach Erholung lechzt, während eines Aufenthalts auf dem Schloß eines befreundeten Aristokraten in eine wahre Brutstätte des dichterischen Dilettantismus gerät und unter den Folgen seiner journalistischen Berühmtheit leidet, ist mit übermütigstem Humor dargestellt. Die adelige Dilettantin, die sich langsam zur künstlerischen Meisterschaft emporgearbeitet hat, gießt hier ihren Spott aus über alle möglichen Arten und Unarten der dichterischen Dilettanten. Von ihrer hohen Warte aus nimmt sie gegen alle modernen Zeitströmungen Stellung: gegen Nietzscheanismus und Jungtschechentum, gegen Naturalismus und Decadence fallen sausende Hiebe, die festsitzen. Hatte die Dichterin in Wien gerade Gelegenheit, ausgebildete Typen der fin de siècle Dichtung, der Erotomanie und des Neurasthenismus aus nächster Nähe kennen zu lernen und die Entwicklung der jüngsten Literatur zu verfolgen, so gelingt ihr hier die Prägung so bezeichnender Schlagworte für

dieſe Richtung, wie 'Hyſteriſcher Schweinigel' und 'Ferkelpoeſie'. In dem Gymnaſiaſten, der ſich ob ſeiner 200 fl. Schulden, die er beim Zuckerbäcker gemacht hat, erſchießen will, macht ſie eine Jugend lächerlich, die halt- und prinzipienlos 'jenſeits von Gut und Böſe' hin und her taumelt. Ehrfurcht als notwendige Grundlage des Zuſammenwirkens in der menſchlichen Geſellſchaft und als Grundlage der Jugenderziehung fordert ſie (wie Goethe im „Wilhelm Meiſter") in der tragiſchen Geſchichte 'Das Schädliche', worin der Vater dem Schickſal, als es ſeine Tochter — die herz- und gemütloſe Kokette — dahinrafft, ſeinen Lauf läßt, damit das Schädliche — nach dem Jägerausdruck die verderblichen Tiere — aus der Welt geſchafft werde. Der Allgewalt der Liebe, deren Aufopferung und Hingebung ſie ſo oft gefeiert hat, ſetzt ſie hier eine Verkörperung der Liebloſigkeit als entſetzliches Produkt der menſchlichen Geſellſchaft entgegen. Die tragiſche Nachtſzene 'Die Totenwacht' haben wir ſchon geſtreift. Vor zwei Jahren faßte ſie eine Reihe von Erzählungen unter dem Kampftitel 'Alte Schule' zuſammen. Und wieder iſt eine Künſtlergeſchichte, 'Verſchollen', darin die wichtigſte. Ein alter Maler hat ſich in Verbitterung zurückgezogen und verfolgt die Beſtrebungen der Gegenwart mit Zurückhaltung und Zweifel. Geſunde Anſichten über Idealismus und Realismus legt er dar, die der Dichterin eigene ſind. Die letzten Erzählungen halten ſich auf der alten Höhe. 'Der Vorzugsſchüler', die Geſchichte eines Knaben, den der Vater durch Überſchätzung ſeiner Begabung und durch übertriebene Anſpannung ſeines Ehrgeizes in den Tod treibt, ſpielt in bürgerlichen Kreiſen. Ein armes, gequältes, gepeinigtes, in der Entſagung und dem unermüdlichen Kampf des täglichen Lebens heroiſches Weib, wie ſie ſoviele geſchildert hat, iſt die Heldin, ein Gegenſtück zur Koglerbäuerin in „Glaubenslos?", eine Märtyrerin der Ehe, durch die Mutterliebe zum Ausharren geſtählt. Und doch gewinnt auch hier, wie in „Glaubenslos?", die Güte die Oberhand; ſtatt der Vorwürfe, die ſie dem verblendeten Egoiſten, dem Mörder ſeines Kindes, entgegenſchleudern will, drängt ſich ihr ein verſöhnendes Wort auf die Lippen, als ſie ſieht, wie ihn der Verluſt des Kindes niederdrückt: „Da wich der Haß, da ſchwieg jeder Vorwurf. Sie näherte ſich langſam und ſagte: 'Du haſt ja nur ſein Beſtes gewollt'." In einen ſolchen Satz verſteht Frau von Ebner die Summe

eines ganzen Lebens, eines ganzen Menſchenſchickſals zuſammenzufaſſen. 'Nach meinem Tode uneröffnet zu verbrennen' ſpielt wieder in den höchſten Adelskreiſen und zeigt, wie die ältere Novelle 'Nach dem Tode' die Wahrheit ihres Spruches: 'Die Toten ſind oft mächtiger als die Lebendigen' in ergreifender Weiſe. Kein Nachlaſſen ihrer ſchöpferiſchen Kraft iſt bemerkbar. Wir dürfen hoffen, daß Frau von Ebner ihr letztes Wort noch lange nicht geſprochen hat, daß ſie, wie Theodor Fontane, den Goethiſchen Satz zur Wahrheit macht: „Jedes Alter hat ſeine Blüte, auch das hohe Alter."

IV.

Überblicken wir die lange Reihe der Erzählungen, die wir im Umriſſe kennen gelernt haben und ſuchen wir ihren Wert zuſammenfaſſend zu beſtimmen, ſo iſt es zunächſt der ſtarke heimatliche Zug dieſer echt öſterreichiſchen Dichterin, der ſie uns über alles lieb und wert macht. Zuſtände, Sitten und Gebräuche, Landſchaften und Einrichtungen der öſterreichiſchen Heimat hat ſie — und zwar ausſchließlich — darin geſchildert: Menſchen, wie ſie wirklich in Öſterreich, in Wien, in Mähren, in den Alpen zu Hauſe ſind, hat ſie dargeſtellt. Von der engen Heimat aus hat ſie die Welt erobert. Wie die meiſten unſerer großen Dichter in ihrem engeren Vaterlande wurzeln, wie Schiller im Schwäbiſchen, wie Kleiſt im Brandenburgiſchen, wie G. Keller im Schweizeriſchen, wie Storm und Hebbel im Schleswig-Holſteiniſchen, wie Grillparzer und Anzengruber im Öſterreichiſchen, ſo wurzelt auch ſie tief im heimatlichen Boden. Es iſt ferner die reiche Fülle der abwechslungsreichſten Geſtalten aus allen Ständen in Frau von Ebners Dichtungen, was wir an ihr bewundern. Nicht nur in einer einzigen Geſellſchaftsſchicht iſt ſie heimiſch, ſondern gleichmäßig in allen; die armſeligſte Hütte führt ſie uns mit derſelben Anſchaulichkeit vor, wie den luxuriöſeſten Salon. Offen liegt vor ihr das Herz des Niedrigſten wie des Höchſtſtehenden; ja ſelbſt die Seele des Hundes erſchließt ſich dem Tiefblick dieſer großen Pſychologin. Es iſt ferner ihre ausgeprägte Welt- und Lebensanſchauung, die in ihren Werken ſich niemals verleugnet. Kurz zuſammengefaßt werden wir dieſe wohl als Optimismus bezeichnen dürfen. Sie glaubt an die angeborene Güte

der menſchlichen Natur, der zum Siege zu verhelfen, die rein und voll zu entwickeln jedes einzelnen Menſchen Lebensaufgabe ſei. Güte iſt ihr die höchſte aller Tugenden, Güte iſt mehr als Kenntniſſe, als Wiſſenſchaft, als hoher Rang und Reichtum. Güte iſt alles. Sie kann Grillparzers Verſe als Motto über ihre Werke ſchreiben:

Denn was der Menſch erringen mag und haben,
Der Güte bleibt der höchſte, letzte Preis;
Der Gipfel ſie und Inbegriff der Gaben,
Das Einz'ge, was nicht altert, ſelbſt im Greis.

Ohne Dogmengläubigkeit und Engherzigkeit, mit Aufgabe aller anthropozentriſchen und geozentriſchen Vorurteile, ein moderner Menſch im Vollbeſitz naturwiſſenſchaftlicher und hiſtoriſcher Bildung, ſteht ſie auf dem Standpunkt des praktiſchen Chriſtentums. Der Spruch: „Liebe deinen Nächſten wie dich ſelbſt" iſt ihr in Fleiſch und Blut übergegangen. Mitleid für die Schwachen, Armen, Kranken, Barmherzigkeit für die Kinder, Hülfsbereitſchaft in jeder Form, Aufopferung und Selbſtüberwindung: das übt ſie, das predigt ſie, das fordert ſie, und nichts wäre ihr verhaßter, als die kalte Mitleidsloſigkeit des Nietzſcheſchen Herrenmenſchen. Aber Frau von Ebner iſt nicht bloß Pädagogin, nicht nur Erzieherin, wie neuere Literarhiſtoriker allzu einſeitig behaupten. Sie iſt auch eine große Künſtlerin. Aber dieſe große Künſtlerin, als die wir ſie verehren, iſt ſie erſt dadurch geworden, daß ſie es verſtanden hat, dieſe Welt- und Lebensanſchauung, die ſie daneben auch in ihren ausgezeichneten Aphorismen, in ihren markigen Parabeln mehr lehrhaft ausgeſprochen hat, in den Charakteren ihrer Erzählungen lebendig zu machen, zu verkörpern. Es ſind keine Allegorien, keine Symbole, keine Schemen oder Maſchinen, die ſie vorführt, ſondern wahre Menſchen, die nach ihren Überzeugungen handeln, die durch ihr Gehaben und Benehmen, durch ihre Exiſtenz wie durch ihre Erlebniſſe die ſittlichen Ideen der Dichterin verwirklichen. Und ſelbſt dort, wo ſie einzelne ihrer Perſonen, Lehrer, Prediger, Erzieher (für die ſie eine ausgeſprochene Vorliebe als künſtleriſche Hülfsmittel hat) direkt dozieren läßt, wird ſie nicht eintönig oder langweilig, nicht ſteif und ledern, wie hunderte unſerer Romanſchriftſteller, ſondern auch da weiß ſie durch geſchickte Erfindungen Leben und

Bewegung, Fortschritt und Handlung in die Situation hineinzubringen. Die Lehren, die Habrecht seinem Pavel im Gemeindekind gibt, läßt sie ihn vortragen, kurz vor seiner Abreise, auf dem Bahnhof, in der Erregtheit des Eilenden, mit der ganzen Nervosität des unerfahrenen, unpraktischen Reisenden, mitten unter den Tönen der Signalglocken, den Rufen der Schaffner, dem Drängen Pavels, und fast hätte er, der stundenlang vorher schon am Bahnhof gewesen, über seinem Dozieren den Zug versäumt. Und solche weise Ausnützung des prägnanten Moments findet sich bei der Dichterin oft.

Ihre Darstellung ist aber weiterhin höchst mannigfach, die Einkleidung bunt und abwechslungsreich. Alle möglichen Formen wählt sie für die Erzählung, außer der ruhigen epischen Berichterstattung, die Vorlage unmittelbarer Dokumente, wie Tagebücher, Briefe, sogar ein anziehendes Novellchen in Korrespondenzkarten findet sich. Die Geschichte spielt sich entweder vor unseren Augen ab, und wir erleben sie mit, oder sie ist schon vergangen, sie enthüllt sich vor uns, indem die Schleier langsam von ihr weggezogen werden, wie Th. Storm diese Technik zur Virtuosität ausgebildet hat, und der sie erzählt, ist nicht immer unmittelbar dabei gewesen, hat sie oft selbst nur erzählen gehört, und es ist nicht immer der Dichter selbst, der in der Rahmenerzählung einem Freunde oder Bekannten begegnet, sondern auch hier ist die erfindungsreiche Dichterin jeder Schablone feind. Wie Conrad Ferdinand Meyer, hat sie es verstanden, in der Einrahmung zu der Hauptgeschichte selbst wieder eine Novelle vorzutragen, diese beiden Erzählungen zueinander in Beziehung zu setzen und durch die Wirkung, die die Erzählung der einen auf die Personen der andern macht, uns deren Seelengeheimnisse zu verraten und unsere Aufmerksamkeit in doppelte Spannung zu versetzen. So in der meisterhaft geführten Erzählung 'Resel', wo die Gräfin, während ihr der Förster in Gegenwart ihres schlafenden Gatten die Herzensgeschichte eines Forstgehilfen erzählt, durch ihre Bewegungen, durch ihre Fragen und Zwischenrufe ihr eigenes Schicksal, das einer ohne Liebe verheirateten Frau, andeutet und die Erinnerung an den einst Geliebten in ihrer Seele wachruft. Das Virtuosenstück der Frau von Ebner hinsichtlich der Einkleidung ist die Erzählung „Overs-

berg. Aus dem Tagebuche des Volontärs Ferdinand Binder". Der junge Menſch zeichnet ſich die Erzählung auf, die der 71jährige Generalinſpektor auf ſeiner Inſpektionsreiſe bei der Abendtafel vor den verſammelten fürſtlichen Beamten, dem Verwalter, dem Oberförſter, dem Dechant und anderen erzählt, nicht ohne ſeine eigene Weisheit dazu zu geben. Langſam holt ſie der alte Herr aus ſeiner Erinnerung, wie mit Schöpfeimern, herauf und je länger er erzählt, deſto größeres Behagen findet er an dem Erzählen, ſo daß er ſelbſt Erlebniſſe und Seelenzuſtände weiter ausführt, von denen er ſo genaue Kunde gar nicht haben kann. Und nicht bloß, daß der Erzähler ſelbſt ſich durch die Art ſeiner Darſtellung und Auffaſſung charakteriſiert, der ganze Kreis von Zuhörern charakteriſiert ſich durch Unterbrechungen, durch Zwiſchenrufe, durch Fragen, durch Bedenken, der Pfarrer, indem er die Schnitzer, die der Inſpektor mit unerbittlicher Hartnäckigkeit bei der Ausſprache von Fremdwörtern begeht, mit gleicher Konſequenz jedesmal verbeſſert und den Erzähler durch gelehrte Exkurſe ärgert; der Oberförſter, indem er in ſeiner Taktloſigkeit mit ſeinem plumpen Lachen herausplatzt und meint, der Inſpektor werde wohl ſelbſt in das ſchöne Fräulein, deſſen Jugend und Anmut er liebevoll geſchildert hatte, verguckt geweſen ſein. „Unſer Geſtrenger nahm die Dummheit übel. Sein harter Blick ſchoß dem Oberförſter ein: Sie Lümmel! mitten ins Geſicht. 'Wir wollen von etwas anderem ſprechen,' ſagte er und ſeine Lippen drückten ſich feſt und klamm zu, wie eine Kaſſe, die man abſperrt." Und auf dieſe Weiſe wird der ganze Kreis vor uns lebendig und die zarte, feine Herzensgeſchichte des einfachen und edlen Menſchen ſpiegelt ſich in den ganz anders gearteten Individuen, die ſie gar nicht verſtehen und erfaſſen, mannigfach wieder. Eine merkwürdige Kontraſtſtimmung wird erzeugt, von der ſich die Erzählung ſelbſt um ſo beſſer und lieblicher abhebt. Ich kenne kaum ein zweites Werk, in dem ein ähnlicher Verſuch ſo ausgezeichnet gelungen iſt.

So liegt denn der Dichterin Hauptbedeutung darin, daß ſie eine ernſte, eine tiefe, eine bedachtſame, ſorgfältig arbeitende Künſtlernatur iſt. Einer Schule, ſo hat man richtig geſagt, gehört Marie Ebner nicht an. „Ihre Schule iſt die des Talents." Ihre literariſche Bedeutung iſt die, daß ſie in einer Zeit, die ſo viel-

fach auf dem Gebiete der Kunſt von glaubens- und moralfeindlichen Tendenzen durchſetzt iſt, ohne Pedanterie die Fahne des Idealismus im Leben und der Kunſt mutig vorangetragen und das Band neu befeſtigt hat, das unſere Zeit mit unſerer klaſſiſchen Literatur verbindet. Auch ihr Evangelium iſt das einfache Edel ſei der Menſch, hilfreich und gut. „Wie Schiller predigt ſie in ihren Werken einen ſittlichen Idealismus, indem ſie zeigt, wie einzelne bevorzugte Menſchen die Anlage beſitzen, das Gute um des Guten willen, ohne Rückſicht auf Nutzen oder Schaden zu lieben, eine Art von ſittlichem Enthuſiasmus, denn ohne Begeiſterung kann ſich die Dichterin die Sittlichkeit nicht vorſtellen.“ Edles Pathos iſt wie bei Schiller die Grundlage ihres Weſens. Auf künſtleriſchem Gebiete beſteht ihr idealiſtiſches Prinzip darin, nicht das Wirkliche zu malen wie es wirklich iſt, mag es noch ſo anſtößig und troſtlos ſein, ſondern die Welt im Glanze der Schönheit zu zeigen und ſo nicht die gemeine Deutlichkeit der Dinge, ſondern die höhere künſtleriſche Wahrheit darzuſtellen. In der Dichtung der Gegenwart reiht ſie ſich den großen führenden Geiſtern der älteren Generation unmittelbar an. Unter den lebenden deutſchen Dichterinnen übertrifft ſie alle. Als ſittliche Enthuſiaſtin ſteht ihr von Lebenden am nächſten die große engliſche Dichterin Olive Schreiner, deren tiefſinnige Parabeln Margarethe Jodl meiſterhaft verdeutſcht hat. Von älteren deutſchen Dichterinnen kann an künſtleriſchem Ernſt und künſtleriſcher Tiefe Annette v. Droſte wohl mit ihr verglichen werden. Die von ihr ſo hoch geſchätzte Louiſe v. François, ihre leidenſchaftliche Freundin Betty Paoli übertrifft ſie an Vielſeitigkeit und Weite des Blicks, an künſtleriſcher Größe. Bettina von Arnim reicht ſie mit ihrem ſozialen Mitleid und ihrer mächtigen Beredſamkeit die Hand. Berühmte Romanſchriftſtellerinnen der Weltliteratur, wie George Sand und George Eliot, erreicht ſie vielleicht nicht an agitatoriſchem Eifer, nicht an Leichtigkeit und Beweglichkeit der Phantaſie, auch nicht an Zahl ihrer Werke, aber jene haben ſich ſchneller aufgebraucht und aufgezehrt; von der geringeren Anzahl ihrer Werke dürften aber vielleicht mehr auf die Nachwelt kommen als von jenen.

So huldigen wir ihr begeiſtert als einer der mächtigſten, erhabenſten, reinſten Dichtererſcheinungen nicht bloß der Gegenwart,

und wollen wir ſie mit ihren eigenen Worten charakteriſieren, ſo dürfen wir ihr ſelbſt in den Mund legen, was ſie in ihrem enthuſiaſtiſchen Jugendwerk ihren Liebling Schiller ſprechen läßt:

Leih' mir die Waffen zum Erlöſungswerke,
Dein Flammenſchwert leih' mir, o Poeſie!
Ich ſchwing es kühn, den Guten eine Leuchte,
Ein Wetterſtrahl den Nied'ren und Gemeinen,
Der tödlich niederzuckt! Leih' mir die Waffen,
Den Sieg verleiht die Kraft — ich fühl' die meine!
— — — — — — — — —
Die Welt mein Haus, die Menſchheit meine Liebe.

Luiſe Elsner.

Ein Wort der Erinnerung.[1]

(1897.)

Am 7. Juni dieſes Jahres, auf der Rückreiſe in die Heimat begriffen, iſt Frau Luiſe Elsner fern von den Ihren nach kurzer Krankheit in Livorno geſtorben. Der heißeſte Lebenswunſch, der ſüßeſte Jugendtraum war der mehr als Siebzigjährigen endlich in Erfüllung gegangen; mit den glücklichſten, im Genuſſe ſüdlicher Landſchaft und herrlichſter Kunſtwerke verbrachten Stunden konnte ſie ihr glückliches Leben krönen. Ihre Briefe und Tagebücher ſind voll von Hymnen auf die Schönheit. Sie ſchied erſt aus dem Daſein, nachdem es ihr gegönnt geweſen war, das gelobte Land zu ſehen, und wir dürfen ſie darob ſelig preiſen.

Zwar iſt die ausgezeichnete Frau, der dieſe beſcheidenen Zeilen gelten ſollen, niemals unmittelbar in die Öffentlichkeit getreten; ſie nahm aber an allen geiſtigen und künſtleriſchen Beſtrebungen der ſteieriſchen Hauptſtadt bis zu ihrem letzten Atemzuge ſo innigen Anteil, daß ihr Andenken auch für die Öffentlichkeit feſtgehalten zu werden verdient. Mehreremale ſchon ſeit ihrem Hinſcheiden hatte ich daher die Feder angeſetzt, um der theuren Toten ein paar Worte der Erinnerung ins Grab nachzurufen. Ich unterließ es aber immer in der Hoffnung, daß Freunde, die ſie länger und beſſer gekannt hatten, als ich, uns ein Bild von ihrem trefflichen Weſen entwerfen würden. Nun macht das ſinkende Jahr den Schmerz

[1] Privatdruck: Prag 1898.

von neuem in mir lebendig. Ausbleiben wird diesmal der gewohnte Gruß, der mir noch das Jahr 1897 aus dem sonnigen Süden segnete. Soll darum auch die mütterliche Freundin ungegrüßt bleiben?

Erst als sie schon eine hohe Fünfzigerin war, habe ich Frau Elsner kennen gelernt, und über ihre Jugend weiß ich nichts zu berichten. Schwäbin von Abstammung und Geburt, hat sie die Liebe zu ihrem Vaterland und die trauliche heimische Aussprache unverändert bewahrt, auch nachdem sie, mit einem Österreicher — einem geborenen Prager — verheiratet, in Österreich ihre zweite Heimat gefunden hatte. Tüchtig und resolut mitten im Leben stehend, faßte sie alles mit Kraft und Eifer an; von Kindern und Enkeln umgeben, hatte sie sich, trotz mancher Schicksalsschläge, ihre Heiterkeit und ihren Frohsinn, ihre muntere Jugendlichkeit und Beweglichkeit, ihren unbesiegbaren Optimismus erhalten. Eine nahe Verwandte Hölderlins, durfte sie stolz darauf sein, daß auch auf ihr Haupt ein Strahl der hohen Dichtersonne gefallen sei, und ihr schönes großes Auge leuchtete in edler Begeisterung. Sie lebte und webte in der Dichtung unsrer klassischen Periode. Goethe, Schiller, Hölderlin, Grillparzer waren die Schutzgeister ihres Daseins. Nicht bloß zum treffenden Zitat boten sich ihr die Verse ihrer Lieblingsdichtungen jederzeit aus treuem Gedächtnis bereitwillig dar, sie hatte sich auch aus den Meisterschöpfungen der großen deutschen Dichter eine ideale Welt- und Lebensanschauung angeeiguet, von der sie selbst dann nicht abließ, als Leben und Welt um sie herum sich längst verändert hatten. Sie blieb eine glühende Anhängerin freiheitlicher Ideen auch in Zeiten beginnender Reaktion, sie hütete die Ideale des Humanitätszeitalters als kostbare Heiligtümer unablässig, auch als rings um sie her ganz andere Götzen angebetet wurden. Sie wehrte sich tapfer gegen die Tyrannei der Mode, gegen den Zwang der Alltagsmeinung, gegen den Druck des Allerweltsurteils. In dieser ihrer Selbständigkeit lag ihr Wert, in dem Mut ihre Sondermeinung zu bekennen lag ihre Größe, in der Glut und Stärke, womit sie die gewonnenen Überzeugungen rückhaltlos zum Ausdruck brachte, lag die Anziehung, die sie auf jeden übte, der mit ihr in näheren Verkehr zu kommen das Glück hatte.

Ein Vortrag über Hölderlin, den ich 1885 in ſtudentiſchem Kreiſe gehalten hatte und von dem ſie aus den Berichten der Zeitungen Kenntnis erhielt, war die Veranlaſſung, daß ſie ſich an mich wandte und mich bat, ihr mein Manuſkript zur Durchſicht zu überlaſſen. Seitdem habe ich viele angenehme und angeregte Stunden in ihrem gaſtlichen Hauſe verbracht und immer waren es künſtleriſche Fragen, die uns beſchäftigten. Die Gewohnheit, ſich über Dichtungen, die ihr am Herzen lagen oder die ſie ablehnen zu müſſen meinte, gegen mich auszuſprechen, behielt ſie auch nach meinem Weggang von Graz bei, und wenn ich auch keineswegs immer ihrer ausführlich begründeten Meinung beipflichten konnte, ſo waren mir ihre Briefe dennoch ſtets willkommene Boten einer ſeltenen warmherzigen Teilnahme an der Dichtung der Gegenwart wie an der der Vergangenheit.

Schlechtweg unmodern hätte man die alte Dame nicht nennen können. Viele moderne Dichter waren ihr ans Herz gewachſen, die Kunſtwerke der Renaiſſance ſprachen lauter und deutlicher zu ihr als die der Antike, und ſelbſt für modernſte Schauſpieler, wie für Kainz und Mitterwurzer, hatte ſie Sinn und Verſtändnis, wenn auch ihr an Deklamation gewöhntes Ohr manche Merkmale älterer Schauſpielergenerationen an ihnen vermißte. So prüfte ſie auch in der Dichtung die Neuen immer an den Alten und bildete ſich von Fall zu Fall ihr eigenes Urteil. In literariſchen Streitigkeiten ergriff ſie heftig und unumwunden Partei, auch wenn ſie mit ihrer ganzen Umgebung in Widerſpruch geriet. Als im Jahre 1889 die Verunglimpfung Hamerlings durch einen norddeutſchen Literarhiſtoriker die Gemüter in Graz erregte und deſſen Proteſt gegen die Errichtung eines Denkmals für den Dichter in der „Tagespoſt“ entſchiedene Zurückweiſung erfuhr, ſcheute ſie ſich nicht, gegen ihre eigenen Landsleute Stellung zu nehmen, ohne aber dem diktatoriſchen Machtſpruch von Berlin aus unbedingt zuzuſtimmen: „Mir, die ſehr oft gegen die öffentliche Meinung rebelliert, war es eine Beruhigung, daß ein E. Schmidt Hamerling nicht ſo hoch ſtellt, wie der hieſige Lokalpatriotismus, da mich keines ſeiner Werke wirklich erwärmen konnte und ſelbſt als Kunſtdichter er öfter gezwungen als klar erſcheint. Freilich iſt der Berliner Profeſſor hart mit ihm verfahren, denn höher als Auerbach und Storm dürfte er doch

ſtehen, wenn auch Scheffel in ſeiner Urſprünglichkeit ihm gewiß ‚über' iſt, was ich mir, vor Schmidts Schwerthieben, vis-à-vis der großen Hamerling-Gemeinde, bei der gewiß auch der politiſche Standpunkt maßgebend iſt, nicht laut zu bekennen getraute." In ſpäteren Briefen ließ ſie ihrem Unmut darüber noch freier die Zügel ſchießen.

Das letzte literariſche Ereignis, das ſie zum geharniſchten Widerſpruch aufrief, war die ihr „unbegreifliche" Erteilung des Grillparzer- und bald darauf auch des Schillerpreiſes an Gerhart Hauptmann für ſein „Hannele". „Da muß ſich ja der klaſſiſche Dichter im Grabe umdrehen" — ſchrieb ſie — „wenn ein ſolches Kompoſitum von Muckerei, grober Sinnlichkeit und den gemeinſten Typen in ſeinem Namen ſanktioniert wird. Ich bekam zwar beim Leſen des Stückes, welches bei der Aufführung überall die Tränendrüſen in Bewegung ſetzen ſoll, den Eindruck, daß ſich der Verfaſſer darin eigentlich über die heutige ‚fromme' Strömung in jeder Konfeſſion luſtig macht, denn als Schwäbin und geborne Feindin jeder Heuchelei, habe ich eine gute Naſe auf dieſem Gebiet. Trotzdem kann ich nur mit Entrüſtung daran denken, daß Grillparzers reine hohe Poeſie, die des Realismus nicht entbehrt, in irgend einer Beziehung zu einer ſolch banalen Dichtung ſtehen ſoll. Selbe kann und darf nur vom Standpunkt des Sozialismus, dem ich teilweiſe auch zuſtimme, eine Berechtigung in der Literatur erhalten, aber nimmermehr im Namen unſres Helden gekrönt werden. Bis der Preis einem Würdigen zufließen kann, wird wohl das fin de siècle vorüber und all ſeine Scheußlichkeiten im Orkus verſchwunden ſein." Und nachdem ich in meiner Antwort in die Abſichten der Preisrichter einzudringen verſucht hatte, erwiderte ſie unüberzeugt: „Statt den feinen Charakteriſtiker im herrlichſten Sprachgewand als Protektor eines ſumpfigen Wortſchwalls und einer Traktätleinpoeſie aufzuſtellen, hätte man doch beſſer, wie ja ſchon öfter bei Preisausſchreibungen, die Sache gar nicht erledigt. Nun wird, um das Unglück voll und ‚das Unbegreifliche zum Ereignis' zu machen, der hohe Freiheitsſänger der Schickſalsgenoſſe von Grillparzer." Humoriſtiſch fügte ſie hinzu: „Gott ſei's geklagt, daß es noch ſolche Käuze gibt, die ſich mit der Hoffnung auf eine Wiedergeburt von Wahrheit, Schönheit und Humanität ſchmeicheln,

und nicht die moraliſche Kraft und Entſagung beſitzen, ſich unter das Joch der Moderne zu beugen.“ Die „Verſunkene Glocke“ hat ſie in Rom nicht mehr zu Geſicht bekommen. Wer weiß, ob auch ſie, wie ſo viele andere prinzipielle Gegner des Dichters, durch dieſes Werk zu ihm bekehrt worden wäre!

Wollte jemand dieſe ablehnenden Urteile mit des alten Bodmers Mißachtung der Goethiſchen „Iphigenie“ auf eine Stufe ſtellen, ſo würde ich darob nicht mit ihm ſtreiten. Aber wertlos ſind dieſe Urteile darum noch lange nicht. Gerade der Umſtand, daß hier eine einfache Leſerin, die den literariſchen Kreiſen fern ſtand und die Kunſtwerke ohne ein Zwiſchenglied auf ſich einwirken ließ, ungezwungen ihre Meinung ſagte, verleiht dieſer in meinen Augen beſondere Bedeutung. Gewiß wird niemand die Notwendigkeit, ja die Unentbehrlichkeit der öffentlichen berufsmäßigen Kritik verkennen, und die Literaturgeſchichte räumt ihr mit Recht den erſten Platz ein, wenn ſie die Eindrücke eines Kunſtwerkes auf das zeitgenöſſiſche Publikum ſchildern will. Aber die Meinung der Zeit ſchlechtweg repräſentiert ſie nicht. Der Berufskritiker *ſchreibt* nicht bloß, er *denkt* auch ſchon für die Öffentlichkeit. Er tritt nicht unvoreingenommen an das Kunſtwerk heran, er hört und ſieht und lieſt es ſchon mit der beſtimmten Abſicht, darüber zu ſchreiben. Viel zu früh nimmt er die Poſe des Richters oder des Verteidigers an. Seine Zuſtimmung oder Ablehnung ſteigert ſich zum Aperçu, ſpitzt ſich zum Epigramm zu, verliert aber dadurch nicht ſelten an Richtigkeit und Tiefe. Und dem, der ſich für den berufenen Volksvertreter im Parlament des Geſchmacks hält, geht die Fühlung mit der Meinung der Maſſen nur zu oft verloren. Über dem Schlachtheer der Kritiker wogt aber in den Lüften das unſichtbare Geiſterheer der ſubjektiven Meinungen und der wahre Eindruck, den ein Kunſtwerk auf die Zeitgenoſſen ausübt, wird nur aus dem Vergleiche vieler ſolcher Privatmeinungen mit voller Sicherheit erkannt. Man hat nicht mit Unrecht den Wunſch ausgeſprochen, es möchten uns zu dieſem Zweck über epochemachende Kunſtwerke der Weltliteratur die Urteile möglichſt vieler Leſer und Hörer jedes Alters, Standes und Geſchlechtes aus Briefen, Tagebüchern und Memoiren zugänglich gemacht werden. Und in dieſem Sinne darf ſich auch die tadelnde Stimme unſrer Freundin in den volltönigen